

# **O MONSTRO HUMANO, O HIBRIDISMO DO CORPO**

**Diana R. Bastos**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Especialização em Comunicação e Artes**

**Novembro, 2020**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho.

*Para a minha família*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço do coração o apoio extraordinário da minha orientadora e amiga Sílvia Pinto Coelho. Sem deixar no esquecimento a gratidão à minha família e amigos, em especial a contribuição da Raquel Madeira, Telma João dos Santos, Cláudia Galhós, André Marçal e em especial aos impulsionadores da minha escrita, Ivone Ferreira, Carlos Ramos, Rui Catalão, Luisa Taveira, João dos Santos Martins, Ben Evans e a todos aqueles que na sua generosidade continuam a provocar o meu pensamento e lugar do corpo.

## O MONSTRO HUMANO, O HIBRIDISMO DO CORPO

**Diana R. Bastos (Diana Niepce)**

### RESUMO

Escrevo a partir da experiência do meu corpo partido. Encontro o seu significado através da escrita e é desta forma que tento compreender o corpo no seu todo.

Viver num corpo fora da norma é viver num corpo político. Um corpo que se obriga a manifestar contra as convenções, um corpo que existe pela sua unicidade. Penso que a reinvenção do conceito de corpo está na reformulação dos estados do corpo e na possibilidade da articulação de diversas perspectivas do corpo. Corpo que defendo ser uma paisagem que se encontra no lugar híbrido do questionamento. Enquanto conceitos operativos fui buscar o híbrido, o monstro, o corpo paradoxal, o corpo sem órgãos, pois considero que auxiliam na reflexão do corpo que desafia a norma, que deixam o corpo num lugar vazio, um lugar sem definições e sem *guidelines*.

É através da discussão destes conceitos que procuro compreender o processo pelo qual o meu corpo de bailarina e acrobata passou quando se tornou *deficiente*. Este conjunto de reflexões surge da análise da reformulação a que fui obrigada, através da reconstrução física e concreta do meu corpo. O corpo que chega a este lugar de indefinição, a um estado de revolução e de manifesto. Ainda assim, sei que nunca chegarei a compreendê-lo verdadeiramente.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo, linguagem, corpo paradoxal, corpo-sem-órgãos, híbrido, monstro.

### ABSTRACT

*I write from the experience of my broken body. I find its meaning through writing and this is how I try to understand the body as a whole.*

*Living in a body outside the norm is to live in a political body. A body that forced itself to manifest against conventions, a body that exists by its uniqueness. I think that the*

*reinvention of the concept of body lies in the reformulation of the states of the body and in the possibility of articulating different perspectives of the body. A body that I argue to be a landscape that is in the hybrid place of questioning. As operational concepts I have taken the hybrid, the monster, the paradoxical body, the body without organs, for consider that they help in the reflection of the body that defies the norm, that leave the body in an empty place, a place without definitions and without guidelines.*

*It is through the discussion of these concepts that I try to understand the process that my body as a dancer and acrobat went through when it became disabled. This set of reflections arises from the analysis of the reformulation that I was forced to do, through the physical and concrete reconstruction of my body. The body that reaches this place of uncertainty, at a state of revolution and manifest. Still, I know that I will never really understand it.*

**KEYWORDS:** *body, language, paradoxical body, body-without-organs, hybrid, monster*

## ÍNDICE

|  |         |
|--|---------|
| Introdução                             | Pág. 1  |
| 1. Normas, corpos, monstros e híbridos | Pág. 6  |
| 2. A minha história e o corpo          | Pág. 25 |
| 2.1 A destruição do corpo              | Pág. 25 |
| 2.2 Trauma corpo vs corpo trauma       | Pág. 29 |
| 3. Ensaio sobre o corpo                | Pág. 35 |
| Conclusão                              | Pág. 41 |
| Referências Bibliográficas             | Pág. 44 |
| Anexos                                 | Pág. 49 |

## INTRODUÇÃO

O corpo começa no lugar único da memória. A minha experiência de bailarina leva-me a crer que apenas o compreendo a partir do lugar da sua linguagem específica. José Gil (2010), indica que “Não há possibilidade de fazer da linguagem artística uma meta-linguagem, uma linguagem que fale de si própria e que fale das outras linguagens, só há uma metalinguagem, que é a linguagem verbal, que fala de todas” (Gil, 2010, p.11).

Mas é através dela que penso o corpo, e uma não existe sem o outro. Há uma linguagem que se torna uma parte integral do corpo e esta é a base que organiza o seu caos interior. Linguagem que aqui se propõe como reflexão da palavra enquanto dispositivo do corpo. Procuro encontrar o lugar do corpo e neste caso o lugar do meu corpo. Observo que o corpo que não se cinge ao formato da sua utilidade. Segundo Paulo Silva (1999), “O lugar do corpo no território do conhecimento é consequência dos lugares que ele convoca para se perceber” (Silva, 1999, p. 201). Corpo que através da sua biografia trabalha com a inteligência dos lugares que ele convoca para se perceber. Corpo guardião das suas histórias. Corpo singular que não gera a cópia imperfeita de um outro corpo.

No prefácio de *The Knowing Body* (1995) de Louise Steinman, esta fala da sua escuta do corpo e da relação com a experiência de outros artistas. Steinman, refere o comentário de Vicki Judith:

Eu escrevo e conto histórias sobre experiências que me transformaram... Acho que a análise de eventos comuns lança luz sobre as grandes questões. Mudar o mundo começa com a tua própria mudança. Na minha ‘L.A. Stories’ convido as pessoas a procurarem nos seus bairros aquilo que está para além do confortável. (Steinman, 1995, s.p.).

Neste sentido, acredito que existo no limbo do desconforto, sempre à procura do sentido do meu corpo. É nos limites físicos em constante risco, que a alma, que representa o mistério de tudo, encontra sentido. Neste lugar que me faz ir mais longe e onde mesmo



quando o meu corpo parou, eu me recusei a estagnar. Agora, procuro razão no saber dos outros para construir o meu próprio saber.

Quando pensei em escrever sobre o monstro e o corpo híbrido encontrei demasiadas referências imagéticas e o mais próximo do real que poderia escrever seria sobre o meu corpo híbrido, o meu corpo monstro, o meu corpo em metamorfose, o corpo que eu só compreendi na sua génese quando ele deixou de ser um corpo da norma. Recuar até ao trauma que tornou o meu corpo um corpo partido, não é menos violento que recuar aos tempos de adolescente em que me diziam que nunca iria ser bailarina, por não ter nascido com um corpo que se assemelha anatomicamente ao corpo idealizado de um corpo dançante. Semelhante ao que hoje me faz encontrar um paralelismo entre a construção de um *corpo sem órgãos de uma bailarina contemporânea* e a construção de um *corpo sem órgãos de uma bailarina tetraplégica*. É na procura deste devir *outra coisa* que procuro o desejo actual da minha identidade. Encontro-me neste intervalo de indefinição do meu estudo diário de reinvenção poética de um plano de imanência de um corpo sem órgãos híbrido e paradoxal. Problemático na relação por me tornar objecto de inspiração para uns e objecto de vitimização para outros, que mistura afectos como agradar, perturbar, medo, inferiorizar por na verdade este estado me deixar no campo da incompreensão.

Não vim falar do trauma que mudou o meu corpo, não obstante de esse ter sido o evento performático que me fez pensar e escrever sobre o corpo.

Proponho fechar os olhos. Imaginar. Acordaste num lugar desconhecido. Acordaste num corpo que não é o teu. Um corpo desconhecido. Um corpo que não te conhece. A confusão que se instala na cabeça já se encontra no corpo. O antigo corpo de bailarina e acrobata desapareceu. Será que desapareceu? Os meus músculos que durante tanto tempo trabalharam arduamente para alcançar o ideal do corpo de bailarina já não me compreendem. Os meus ossos que todos os dias trabalharam o equilíbrio do corpo virado ao contrário no pino tornaram-se laxos, e quando a capacidade de cumprir a sua função pareceu desaparecer, transformaram os meus membros em plasticina.

Não consigo tirar os braços por baixo dos lençóis. Afinal, depois de se partir o pescoço a dança é numa cama, enquanto os outros fazem por mim aquilo que compete ao meu corpo fazer. O meu corpo não é mais funcional. Posso chamar de corpo um corpo que

não funciona?<sup>1</sup> Gostava de esquecer a dor que senti quando o meu corpo cortou relações comigo e deixou de ter capacidade de cumprir a sua função. Tive de aprender a amar um novo corpo. Corpo esse que não passava de uma carcaça velha e gasta, escondida num invólucro jovem. Mudei de casa e passei a viver numa cama de uma unidade de cuidados intensivos que me limitava aos meus sintomas. Eu não passava de um corpo desprovido de desejo, que obrigava os outros a acatar as tarefas por ele, com desprezo à minha verdadeira identidade. Fiquei presa à minha voz silenciosa e escondida pelos tubos que davam ar aos meus pulmões. Vivía na dor do piscar dos olhos não dar voz aos desejos do corpo e onde as lágrimas eram adormecidas pelas drogas que me anestesavam.

Este foi o evento performático catártico que me obrigou a reconstruir a minha identidade através do meu corpo partido, a reconstruir-me enquanto artista e a questionar o invisível. Acho que comecei por me perguntar, porque é que um corpo dançante tem de ser um corpo ditado por apenas uma norma ou várias normas? Normas essas que modelam o corpo numa utopia. O conceito de norma cria-me desconforto, faz-me questionar não apenas uma, mas diversas normas socialmente disseminadas relativas ao corpo enquanto matéria física, mas também enquanto representações e padrões físicos, conceptuais e comportamentais a ele associados. Este sistema é quase tão estranho como nascer e obedecer ao nome que me deram, no qual eu não tenho escolha, como se fosse um cão. Obedecer a uma norma que ninguém sabe quem dita é como obedecer a um nome que me é atribuído e, sem pensar, o tomo por meu, mesmo que porventura acabe por criar uma abreviatura, por este nome não reflectir a minha verdadeira identidade.

Se voltar atrás, observo a forma como pensei a dança durante tanto tempo, tal como Sílvia Pinto Coelho escreve sobre Vera Mantero e Martine Pisani, “O que é que pensa primeiro, o corpo ou a mente? Os dois, não há primeiro e não é certo que haja uma distinção clara entre corpo e mente.” (Coelho, 2010, p.15).

Distinguir o corpo da mente é uma consequência accidental do trauma que o meu corpo infligi à minha mente. É inevitável que a ordem do movimento surja do cérebro e a medula lhe dê seguimento, mas o que é que acontece quando esta é impedida de executar a ordem? Obriguei-me a procurar a memória antiga do corpo, consciente da profunda análise do corpo, através das muitas horas de trabalho nas aulas de técnica de

---

<sup>1</sup>Entrei no domínio da poesia.

dança clássica, dança contemporânea e acrobacia aérea, encontrei a resposta para gerar movimento dentro da paralisia do meu corpo.

Pergunto-me se o artista é consciente de criar um padrão de corpo performativo? Que perspectivas tem um corpo que dança? Quando é que a linguagem da contestação está presente no corpo? Procuro compreender a organização do corpo que surge do conflito dos padrões do corpo e do seu uso na gravidade. Prestamos atenção à informação essencial que surge das suas conexões, no equilíbrio entre a norma e o fora da norma, natura e anti-natura, figurado e desfigurado, e esquecemo-nos muitas vezes de que o corpo tem os seus segredos e a chave está no movimento. O movimento dá-nos as perguntas e é através dele que encontramos as respostas. O corpo dançante será sempre representado pelo movimento, tornando-se essencial na construção da identidade do corpo. A mente e corpo por vezes dissociados, mas nunca desconectados na procura de se constituírem como plano de imanência-corpo-sem-órgãos.

Escrevo sobre a viagem que fiz para encontrar sentido ao trauma infligido no corpo. Queria que esta experiência de procurar um pensamento não se fechasse numa única gaveta no meio do pó. Quero falar do corpo que sobreviveu ao trauma no deslumbramento dos limites do corpo, numa viagem pelo físico e emocional. Esta experiência aborda a história do meu corpo enquanto objecto artístico, e que longe dos parâmetros fixos gera uma nova proposição. Aqui procuro abordar o corpo numa dimensão diferente do “real” ou concreto, que me faz existir na pesquisa da identidade do corpo num estado íntimo e lucidamente presente, apropriando-se assim da capacidade crítica de um corpo político.

O conceito do virtuosismo do corpo fora da norma atrai-me, distante de uma forma única e próximo de um reconhecimento profundo da conexão do corpo com o movimento. Este retrato do corpo enquanto contador de histórias leva-me a reflectir sobre o corpo performativo, a norma, o trauma, o virtuosismo, as diferentes perspectivas e filosofias sobre o corpo e apesar da minha consciência do mesmo se limitar ao meu contexto social, não faz sentido falar de existir num corpo manifesto, sem falar do contexto que me obrigou a crescer e onde, na solidão, fui obrigada a criar possibilidades para me adaptar a um mundo que me discriminou por ser demasiado *normal*, até me encontrar neste estado que me discrimina por ser demasiado *diferente*.

Na ordem de recriar este conflito interno que se gerou dentro de mim com estas questões, vou livremente desenvolver, na presença do leitor, o processo que por mim

passou. Não me basta observar estes conceitos sob a sua origem ou história, não me chega um debate em torno da teoria, quero observá-los a partir da prática, da experiência que é a vida. Procuro uma investigação que se conecte com a genética, com a memória, os impulsos, as ambições, o humor e o desejo da reconstrução do corpo. Procuro observar o trauma que o meu corpo experienciou, de forma a compreender a minha própria condição e o que me rodeia, também através da leitura de diversos autores e campos de estudo, como os *disability studies*, os estudos de performance ou os estudos de dança. No caminho desta viagem vou levar-vos não só através do meu pensamento, mas também dos pensamentos de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, de Michel Foucault, de José Gil, de Cláudia Madeira, de Samuel Beckett, de Lennard David, de Petra Kuppers e outros que convocam e questionam o corpo enquanto sujeito político. Vou recriar a experiência do meu trauma que me define como sobrevivente e que testemunha o desafio que me fez observar o corpo de uma outra forma. Crossley (1995), ao propor uma *Sociologia da carne* diz, “o nosso corpo é a nossa maneira de estar no mundo, de experimentar e de pertencer ao mundo”, e com isso posso dizer que o corpo, a sua história e o mundo nos tornam únicos (Crossley, 1995, s.p.).

## 1. Normas, corpos, monstros e híbridos

Vivi demasiado tempo no corpo da norma e digo demasiado porque nesse corpo não tinha capacidade de ver o corpo da forma como hoje o observo. Agora vivo na consciência da memória de um antigo corpo virtuoso. Passei muito tempo à procura de sentido, do sentido do meu corpo, do sentido de existir, e a partir do conhecimento do meu antigo corpo procuro sentido neste novo corpo. Consigo encontrar-me na filosofia de Bento de Espinosa, de Gilles Deleuze, na oferta do corpo para filosofar enquanto modelo, sem simplesmente modificar o conhecimento próprio do corpo, apresentando o corpo como conhecimento. Analisar através do conhecimento dos outros o conhecimento do meu próprio corpo, levou-me de forma inconsciente a analisar a relação da mente, do comportamento do corpo, da sua expressão e do seu gesto.

*Spinoza rejects the Cartesian mind-body split which subordinates bodily affections to the intellect, wherein an affection of the mind is not necessarily an affection of the body, so passion need have no corporeal expression, in favour of a stance which argues that “an action in the mind is necessarily an action in the body as well, and what is a passion in the body is necessarily a passion in the mind. (Buchanan, 1997, p 76)*

Esquecemo-nos de compreender o significado do gesto, acabando por executá-lo sem pensar. Esquecemo-nos de observar onde surge, de onde vem e para onde vai. Hoje que observo o corpo de forma diferente, vejo que me castiguei ao tentar enquadrar-me no padrão do corpo performativo. Paulo Cunha e Silva em *O Lugar do Corpo* (1999), define o corpo como “um ‘recipiente sensorial que a última gota transforma em acção.’ (...) um corpo que se desenha na vertigem da ‘catástrofe’, da eminência da ‘passagem ao acto’, da transformação cúmplice do lugar” (p.33). Padrão que considero deixar o corpo em crise, incapaz da consciência do eu, no privilégio de reconhecer virtuosismo ao corpo que dança apenas pela face, pela forma, pela técnica. Procurei esse corpo no meu corpo durante tanto tempo, inconsciente de que estaria assim a anular a minha

própria identidade. Em vez de me perguntar o que pode ser a dança, tentava criar no meu corpo a forma do corpo que dança. Vivia na ilusão de um sonho onde a dança era resumida à emoção, na ilusão da normalidade que não me permitia observar o corpo de dentro. Infligia insignificância ao meu corpo na inveja daquilo que eu não era. Resumi o corpo à sua funcionalidade, num padrão capacitista que limita o corpo à sua imagem e com esforço tentava aproximar-me da norma padrão, no erro do normal construía o meu corpo dançante longe da sua verdadeira identidade. Tal como McRuer anuncia no *Crip Theory – Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006), “Se é difícil negar que algo chamado de normalidade existe, ainda é mais difícil identificar o que é esse algo.” (p.7). Hoje é triste assumir que fui escrava desta fábrica que ditava a imagem daquilo que eu deveria ser, e por sua vez, cúmplice de uma conjuntura capacitista que atirava para as margens todos os que ali não chegavam.

*If we are now living in an identity-culture eschaton in which people are asking whether we are “beyond identity”, then could this development be related in some significant way to the demise of the concept of “normality”? Is it possible that normal, in its largest sense, which has done such heavy lifting in the area of eugenics, scientific racism, ableism, gender bias, homophobia, and so on, is playing itself out and losing its utility as a driving force in culture in general and academic culture in particular? And if normal is being decommissioned as a discursive organizer, what replaces it? I will argue that in its place the term diverse serves as the new normalizing term. Another way of putting this point, somewhat tautologically, is that diversity is the new normality. (Davis, 2013, p.1)*

Quero imaginar que um dia estaremos muito próximos do fim do corpo da norma. Acidentalmente compreendi a importância de contrapor o corpo da norma. A velha norma que nos diz que o virtuosismo está na perfeição da genética. Mais do que o conceito que ditará o seu fim, cada norma é vítima da sua cultura, que escolhe esconder

as imperfeições do corpo e obriga os corpos a tornarem-se fotocópias uns dos outros. A sociedade obriga-nos a esconder as orelhas tortas, a transformar o nariz que é demasiado grande, a esconder as rugas da idade, a tapar o cotovelo que dobra de forma estranha graças a uma fractura em criança, a esconder as estrias e a largura das ancas. E quando estas “deformações” não se podem esconder? Poderia falar da deficiência e da história do meu corpo, mas acredito que a problemática está para além do mesmo. Encontro no corpo a procura da sua verdadeira identidade e criar abertura para um corpo de possibilidades.

Na introdução de *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge* (2003), Petra Kuppers conduz-nos numa palestra de Walter Benjamin, propondo ler um texto de Charles Baudelaire, ao ritmo de uma tartaruga. Kuppers (2003) está interessada nas ressonâncias desta prática. Em 1840 era moda levar a tartaruga a passear nas arcadas de Paris. O ritmo do caminhante era determinado pelo da tartaruga. O gesto de trazer a tartaruga da sua esfera privada (o seu aquário) para a esfera pública era um ponto de abertura à modernidade, num ritmo que quebra o fluxo do ritmo citadino. Imagem que provoca o questionamento de como fazer as coisas, a tartaruga ao atravessar um ambiente que não foi construído para pernas curtas e achatadas torna-se um agente provocador (Kuppers, 2003, p.1).

Kuppers (2003), diz-nos que o passeio da tartaruga é uma oportunidade para repensarmos as estéticas sociais. Do ponto de vista da deficiência essas travessias expõem as contingências formais e sistémicas de ambientes que consideram algumas incorporações como certas. Estas caminhadas com uma pessoa com deficiência permitem ao caminhante ter a mesma experiência de olhar e estar no espaço de uma forma diferente, criando novas possibilidades, possibilidades essas que estiveram sempre presentes. O passeio da tartaruga é uma performance *site-specific* transdisciplinar, muito antes destes conceitos existirem, e representa o sistema que suporta a normatividade de alguns corpos sobre outros. Um sistema que esconde a verdadeira razão da sua existência. O meu andar é um andar lento, aproxima-se ao andar de um velhinho, os meus amigos brincam muitas vezes com isso. Brincam porque esta é a dinâmica que a norma ditou, brincamos com o que está fora da norma. Vivo num corpo fora da norma e tenho de estar sempre a pedir desculpas por isso. A normalidade implica que o meu ritmo deva ser igual ao dos outros, que as acções sejam feitas de

acordo a ela ou de uma forma mais ou menos semelhante, quando não somos capazes de o fazer, passamos a inúteis, inválidos, incapazes, ou apenas um fardo.

*Galton used the concept of the normal curve and normality to camouflage what he actually wanted, which was a bigger, smarter, stronger, more dominant human being that corresponded with the putative traits of the dominant social and political classes in a racialized and sexist society. Seeming to be an ideology of democracy and utilitarianism, the norm actually acted as a rationale for rule by elites. Doing that double work of appearing to maintain democratic ideals while promoting a new kind inequality, the concept of normality held powerful sway for more than 150 years. It has worked very nicely to consolidate the power of nations, institutions, bodies, and cultures over weaker entities, institutions, bodies, and cultures. The mythos of the normal body has created the conditions for the emergence and subjection of the disabled body, the raced body, the gendered body, the classed body, the geriatric body – and so on.*  
(Davis, 2013, p.2)

Na hipernormalidade<sup>2</sup> que obriga o corpo a crescer apenas pela sua produtividade, numa transformação plástica, que torna todos os outros inúteis, ou pior, indesejados. Como se o catálogo dos padrões do corpo da norma não fosse muito diferente do *freak show*. Madeira (2007), diz-nos que atribuímos a denominação *normal* ao que é habitual, e ao que permite a formação de um ser viável, apto a preencher sem dificuldade todas as funções necessárias à conservação da sua vida e à perpetuação da sua espécie (Madeira, 2007, p.44).

Observo que o padrão do corpo dançante se rege por uma hierarquia que desde cedo nos faz viver na frustração de sermos sempre um caso perdido. Somos obrigados à

---

<sup>2</sup> No sentido do termo, conforme utilizado por Adam Curtis no documentário *HyperNormalization* (2016) do questionamento das utopias governamentais, financeira e tecnológicas, que emergem no “mundo real” como um “mundo falso”.



estandardização do corpo de dança, e assim somos avaliados pelas competências virtuosas da forma, capacidades essas que nos torna meros atletas, na opressão de sermos sempre insuficientes. Como se o privilégio de sermos uns afortunados da genética, ou da internacionalização do bailarino que define sucesso e reconhecimento, nos permitisse o conhecimento inter-subjectivo do corpo, até finalmente compreendermos que o corpo é maior do que a sua acção. Para quê sermos apenas fotocópias? Como se *standardização* do corpo dançante fosse uma revelação. Somos todos diferentes e é importante resistir à lógica que nos remove da nossa especificidade e individualidade.

*The ideology of the concept is rather simply put: we are all humans, diverse as we may be. In that sense, although our diversity is a sign of our difference, it is also a sign of our sameness, the sameness of being human. This is a proposition with which few will disagree. There is a built-in contradiction to the idea of diversity in neoliberal ideology, which holds first and foremost each person to be a unique individual. And yet for neoliberalism it must. In a diverse world, one must be part of a “different” group – ethnic, gendered, raced, sexual. It is considered boring if not limiting, under the diversity aegis, to be part of the nondiverse (usually dominant) group. So diversity demands difference so it can claim sameness. In effect, the paradoxical logical is: we are all different; therefore we are all the same. (Davis, 2013, p.13).*

Resistir na lucidez de estar repetidamente a surpreender o corpo, na cobardia de ter compactuado com esta opressão do corpo, no medo de me esconderem nas margens. Acidentalmente, fui obrigada a reconstruir-me e só nesta metamorfose encontrei o sentido do seu estado real. Consciente de que sou diferente, consciente que o mundo me vai invalidar por isso e lúcida de que o meu corpo dançante representa o agente provocador que é agora necessário para contrapor o modelo sistémico.

Penso que a reinvenção do conceito de corpo está na reformulação dos estados do corpo e na possibilidade da articulação de diferentes perspectivas do corpo. Corpo que defendo ser uma paisagem que se encontra no lugar híbrido do questionamento. Quero encontrar este lugar de experimentação do corpo – corpo híbrido, de uma paisagem de estados que gera ambientes e que posiciona o corpo no mundo, corpo sujeito em estado de constante mutação – intriga-me a percepção de como o corpo se comporta nos dias de hoje. Ofereceram-me um corpo, corpo com o qual não me formei enquanto identidade e humano. Corpo que desconhecia, assim como a cultura que ele representa, corpo que se adaptou no mistério de encontrar um sentido. No drama de existir num mundo normativo, que oprime tudo o que não tem capacidade para compreender. E a partir da rejeição criar uma oportunidade para emergir um lugar sem forma. O que é a forma? A expressão que gera o dilema do mistério do movimento. Gil (2010) diz-nos que:

Entrar no movimento é entrar na imanência (...). Este estiramento é um movimento não só da forma que se estira, mas esta estira-se porque a sensação se estira, se estende. E a sensação estende-se porque ela é o movimento da forma, estamos em plena imanência, pensar e fazer são um só gesto imanente. (Gil, 2010, p.36)

A falta de clareza da multiplicidade dos micro movimentos deste corpo é uma concentração de virtualidades que quase não podem ser observadas. O corpo mostra através do rasto o que é virtualmente o seu passado. O passado do corpo é o registo da linguagem que lhe foi atribuída pelo vocabulário da dança e que se destrói nesta nova noção de corpo.

Por vezes, penso que a minha análise obsessiva do corpo vem da minha própria fragilidade. Pensar o movimento é observar que ele surge a partir do nada e só a partir do nada surgirão novas formas. Surge desta oferta do corpo enquanto carcaça, corpo que é apenas uma experiência que reformula o próprio conceito de corpo, e daí permite emergir novas formas de criação. Esta manifestação que surge de uma espécie de buraco

negro, esse lugar específico que cria o momento aberto – lugar que cria significado. Gil (2010), em *A Arte como Linguagem*, expressa uma ideia semelhante:

O “nada libertado” é a força libertada, força de criação a partir do nada, que fará jorrar do nada uma “coisa”, ou melhor, fará nascer o que se pode chamar, “não-formas”, porque, como veremos, não são formas de objectos ou de seres. (Gil, 2010, p.24).

Estas semelhanças surgem deste campo em aberto, que faz mover na imanência do corpo em transformação. O corpo ou os corpos estão em constante mutação. Corpo que perdeu a sua forma, corpo que renasce do pó, corpo que cresce através da análise mais profunda e detalhada da sua acção. Passo os dias a analisar a repetição do movimento com o intuito de melhorar as capacidades do meu corpo, no desafio de encontrar uma forma mais eficiente e funcional da concretização da acção, sem a necessidade de um objecto (como um andarilho ou uma bengala) que melhore o meu andar, ou o meu ritmo de execução. De acordo com Gil (2006), o corpo “dá-se a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem”, como uma primeira prótese natural do corpo (2006, p.22). O corpo que se estende a partir de um outro corpo ou que se expande a partir da sua própria extensão no espaço.

Diria que o corpo se espelha na sombra, criando uma extensão *imagética* de si próprio. O movimento estende-se na própria sombra.

Para que a dança – e já não a possessão – comece, é necessário que já não haja espaço interior disponível para o movimento; é necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento visto de fora coincida com o movimento visto do interior. É, com efeito, o que acontece no transe dançado, onde nenhum espaço é deixado livre fora da consciência do corpo. (Gil, 2006, p.23)

Pergunto-me se o movimento interior do corpo fora da norma, é pragmaticamente, na base da sua quietude, como um transe? Se pode ser definido como *dança*? Se pode apenas definir-se como *movimento*?

Uma vez falei com uma coreógrafa que me disse: “*mas é assim mesmo, quando eu crio ou quero criar ou estou a criar uma coreografia eu quero meter lá tudo*”, “*é assim mesmo, eu quero meter lá tudo*”. E porquê? Se observarmos, vemos que esse “*meter lá tudo*” implica precisamente a impossibilidade de recortar unidades discretas. Porque é um mundo, um mundo num outro mundo, num outro mundo. (Gil, 2010, p.26)

Existirá frase mais intensa do que “um mundo num outro mundo”? Gil (2010) explica que as unidades discretas são fundamentais para a existência de linguagem. A dança que se funde com o mundo, prescinde de unidades discretas de articulação. Dou por mim a olhar o mundo dentro do movimento, apesar de não ser muito diferente do meu pensamento de que o corpo não se separa da sua história. O corpo modula-se a partir dela, através dela. A biografia do corpo é essencial para dar especificidade ao corpo. O conhecimento específico de cada corpo, diria que é o que lhe confere uma *alma* e ninguém quer viver numa alma emprestada.

Encontrei o *corpo sem órgãos* no meu corpo carcaça. Inconsciente da minha identidade neste lugar em aberto de experimentação absoluta, que me fez existir no desconhecido para descobrir o plano de imanência do meu próprio corpo. Consciente de estar à procura do sentido da existência de existir num corpo em constante construção. Quais são os planos de imanência do corpo?

Nada de simulacros da realidade, nada de representações e ideias, apenas o deserto, mas este deserto está cheio do espírito da sensação do sem objecto, que trespassa tudo. Ora o deserto constitui exactamente o plano de imanência, o criador da

expressão “plano de imanência” é um filósofo, Deleuze, e, precisamente, entre muitas imagens do “plano de imanência” ou “corpo-sem-órgãos”, ele emprega a palavra “deserto” (...) “O espaço é maior que o céu, mais forte, mais poderoso, e o nosso livro é a doutrina do espaço do deserto”. O deserto é isto, o deserto das formas e dos objectos, é o corpo-sem-órgãos de Malevich, e este corpo-sem-órgãos é o mundo-sem-objecto na sua planidade absoluta. (Gil, 2010, p.29)

Ao observar José Gil, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Antonin Artaud sobre as condições necessárias a um *corpo sem órgãos* - corpo pleno, percebo que o seu processo de construção começa no esvaziamento dos seus órgãos, desestruturar o organismo, libertar os afectos e levar o movimento para a periferia do corpo. Em ordem a se tornar um corpo pensante, a pele atrai o organismo e impregna-se dos afectos. Deixa-se penetrar do interior e do exterior, como no ritual dos Wolof, descrito por José Gil (2006) no texto *Corpo paradoxal* a propósito do plano de imanência do bailarino.

Agora que penso sobre o *corpo sem órgãos* vejo a referência directa ao texto-manifesto *Para acabar com o julgamento de Deus* de Antoine Artaud (1946), do qual destaco: “O homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos (...)” (Artaud, 1946, s.p.). A questão de Artaud é que os órgãos organizam um julgamento e não movimento. O que faz Deleuze dizer que o inimigo do *corpo sem órgãos* não são os órgãos mas os organismos. Este *corpo sem órgãos* existe num corpo normativo ou apenas em condições extraordinárias? Escrevo sobre a Carolina como poderia escrever sobre mim, penso que o afecto que gera proximidade da sua história é semelhante ao da minha história, a história do virtuosismo do corpo que se transforma em cointerpretação e subjectividade, trata-se antes de experimentar.

Quando a bailarina Carolina morreu<sup>3</sup>, eu encontrei semelhança ao corpo doente do Artaud. A Carolina era um corpo dançante, uma bailarina que estudou no conservatório nacional, que mais do que um corpo era uma alma que dança. Nunca se é apenas um corpo que dança, mas a Carolina era um corpo que não podia mais dançar, um corpo

---

<sup>3</sup> Carolina Gil, Março de 2020, 25 anos.

jovem e doente. A Carolina descobriu que tinha cancro quando estava no pico da sua condição física e este evento faz-me perguntar o que é o corpo real despojado de órgãos? Este *corpo sem órgãos* doente, corpo que na verdade é incompreendido, porque a fragilidade do corpo doente cria a verdadeira razão para compreender o movimento – a importância e significado de cada gesto.

*The BwO is conceived in ways that question the hierarchical and systemic organization of the organs; it is conceived in ways that open up to new connections, a body that is occupied and populated by intensities, flows and gradients; but only those intensities that can pass and circulate, are neither negative nor oppositional. Suddenly, impaired bodies and minds are no longer lacking entities but BwOs: the stuff of creative pedagogy: The will to be against really needs a body that is completely incapable of submitting to command. It needs a body that is incapable of adapting to family life, to factory discipline, to the regulations of a traditional sex life, and so forth. (If you find your body refusing these “normal” modes of life, don’t despair – realize your gift!). (Goodley, 2007, p.17/18)*

O corpo sem órgãos é um corpo vazado por onde passam forças que promovem as acções. As intensidades passam por uma linha de fuga que não implica uma fraqueza, pelo contrário trata-se de excesso de forças e são tamanhas que expulsam todo e qualquer significado tornando o corpo um lugar de passagem. O corpo sem órgãos é o próprio devir incorporado, que para Deleuze é marginal, e rejeita ser sugado pelo centro, procura as suas margens, brechas e fissuras levando ao delírio as formas de identidade. O corpo do devir é o corpo sem órgãos. No ensaio *O devir-animal*, José Gil indica que:

Ao descrever o processo, Deleuze e Guattari, inventores do conceito de devir-animal, analisam uma zona crítica de transformação, zona de “indiscernibilidade”, zona de simbiose e

confusão em que já não se sabe quem é quem, onde o homem perde os seus contornos humanos e o animal a sua animalidade. (Gil apud Tércio, 2019, p.15)

Penso que o devir do corpo me fascinou por se afastar da ideia de funcionalidade do corpo, como no devir animal. No devir, o trabalho sobre os órgãos não se limita à sua destruição, em que a anulação de uns permite a libertação que cria novas relações, e impossibilita a percepção da fronteira entre um e o outro. Tornando possível falar de um devir-criança, diria que quando começamos a reaprender os gestos do devir-humano nos aproxima do devir-criança, viajam nas forças de tantos devires quanto nos atravessam. Lembro-me de pensar que me tinha tornado um monstro quando ocorreu o meu acidente, hoje observo-o como um devir-monstro, devir-criatura, talvez ainda, um devir-animal.

Quando Coelho (2019) fala das práticas performativas em torno do devir:

O mais próximo que consigo recordar de um estado-devir-animal é a exploração da percepção que fiz nas oficinas de Tompkins, na floresta. (...) Neste devir-animal escolho seguir pistas e dúvidas, onde há a hipótese de gerar uma qualquer empatia humana-animal, em lugar de chegar a um argumento concreto. Se imaginarmos todo o ser-humano como um ser-devir-animal-presa, ou um ser-devir-animal-predador em rápidas alternâncias – como sugere Tompkins nos seus exercícios de passivo/activo/testemunha, intermitência de olhar, e foco/ visão periférica –, onde está o acontecimento da nossa predação? Onde pára o “eu-presa”, onde começa o “eu-predadora”? Que animal vamos sendo, então? (2019, p.161)

Reflecto o conjunto de práticas que integro na minha prática de dança, observo que estas me fazem experienciar os devires no corpo na criação de perspectivas de estados do corpo nas minhas improvisações, apesar do corpo no seu estado normal se encontrar neste processo de transformação constante.

Deleuze (1997), explica que todos temos vários corpos sem órgãos. Corpos que partem da experimentação, de uma prática ou de um conjunto de práticas.

Segundo Márcio Sales os corpos sem órgãos são definidos pelo encontro, por exemplo, o *corpo paranóico* cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências e também restaurados por energias exteriores, o *corpo esquizo* que desenvolve uma batalha interior contra os seus próprios órgãos, o corpo vazio de um drogado. (Sales, s.d., p.11). Experimentam-se as intensidades. Os encontros nunca são pessoais, mas encontros de intensidades. O devir não é imitar. Não é o homem querer ser criança, mas uma relação mútua em que um se alimenta do outro, em que ambos se transformam, em que o encontro não é uma troca mas uma mistura. Não há negociação mas uma revolução silenciosa. (Sales, s.d., p.9).

Vejo-me na redescoberta de um corpo que não possui a minha identidade e não passa do vestígio de uma batalha que me torna uma sobrevivente, sendo esta o plano de imanência – adaptação da identidade versus corpo desconhecido, que me torna um retrato que faz gritar as palavras Deleuzianas: “O corpo sem órgãos grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram o meu corpo!” (Deleuze, 1997, p.20).

Na verdade roubaram o meu corpo. Roubaram a minha alma. Trocaram o corpo que eu dominava em eficiência por este corpo estranho e complexo. Corpo que poucos ousariam compreender pela sua audácia. Corpo determinado pela ausência de norma e largado no deserto da indefinição. Em 1972, quando Deleuze e Guattari traçaram um plano para a fabricação de um corpo sem órgãos, esta inscrição sugere uma interferência do sujeito em si mesmo e coloca-nos na problematização de *como alguém se torna o que é*. Mas não se trata de se constituir a si mesmo como sujeito, mas de se esvaziar enquanto tal e dessa forma, renunciar a todo o dinamismo da existência e inserir-se numa perspectiva que implica negar a própria vida enquanto potência criativa, enquanto devir. Criar um corpo sem órgãos não é constituir uma figura, mas provocar o seu esvaziamento.

Acho que acordei neste estado de experimentação do corpo sem órgãos no acaso do meu acidente. Este estado surgiu de uma experiencição do diálogo do meu corpo pré-existente de bailarina com o meu novo corpo de tetraplégica, que surgiu da inevitabilidade deste momento de experimentação em prol de voltar a dançar com este novo corpo. No capítulo “6. 28 de Novembro de 1947 – Como Construir um Corpo sem



Órgãos?” do livro *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Deleuze e Guattari, em diálogo, começam por dizer “de qualquer modo vocês já têm um (ou vários), não que ele pré-exista ou seja dado já feito – se bem que, em certos aspectos ele pré-existe – mas, de qualquer forma, vocês fazem um, não podem desejar sem fazer um – ele esperavos, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que a empreendem, mas ainda por fazer enquanto não a empreenderem” (2008 ).

Penso que a cultura ocidental que nos educa para um padrão comum, não nos permite compreender a representação do corpo e o impacto do modo como este é representado. A mim, deslumbram-me as perfeitas imperfeições do corpo. Corpo que me torna um devir híbrido entre o devir bailarina ou o devir acrobata, que é um paralelismo do devir tetraplégica. Resta-me a confusão de ser uma mistura de ambos, que me faz observar as imperfeições com fascínio por estas tornarem o humano único, ao contrário de tornarem o indivíduo inferior. Consciente de que este gesto me torna uma aberração, seduz-me observar a pele, marcas do tempo, cabelos brancos, o cotovelo que dobra numa direcção que não é suposta, o cambalear de uma perna que um dia partiu e provoca um balanço imprevisível no andar. No meu corpo sei que o meu andar gera expectativa, a forma como me levanto e encontro o eixo do corpo é um gesto pensado, não é automatizado. Este gesto deixa-me num devir-criança que tal e qual a criança vai encontrando o automatismo para se locomover, eu ao fazer este gesto aproximo-me dela, aproximo-me da Diana criança que um dia aprendeu a andar, e agora de uma forma analítica recupera a contração muscular e a percepção da mecânica que nos faz andar.

Este devir faz-me falar do devir-monstro, e de como me senti durante muito tempo, sem na altura reconhecer que este devir-criatura sempre existiu em mim. Durante bastante tempo sofri por achar que não seria possível voltar a dançar, porque eu me tinha tornado num monstro. Ora, como refere Gil (1994) “não é pelo facto de o homem não compreender o porquê da monstruosidade que ela não existe...” (Gil, 1994, p31).

Poderia observar estes conceitos a partir do seu significado, princípio, ontologia. Gil (1994), diz-nos no seu livro *Monstros*, que “um monstro é sempre um excesso de presença” (p. 75). Só agora, apesar de há tanto tempo me enamorar do tema, consigo compreender o sentido do excesso de presença.

Cláudia Madeira (2007) convoca o conceito de monstro como operador conceptual para o híbrido, referindo o carácter excepcional e irrepetível, a excentricidade e estranheza,

que atribuem ao monstro um efeito singular do mostrar, provocando o fascínio. (2007, p.35)

O olhar humano deslumbra-se pela estranheza, deslumbra-se pela diferença. Quando estamos na rua não nos interessa o banal – o normativo, o olhar é cativado pela diferença, pelo que não se comporta como o seu semelhante. “Apesar da sua etimologia, o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro.” (Gil, 1994, p 77). E se o monstro mostra porque é continuamos a escondê-lo?

A norma quando reflecte sobre o conceito de diversidade, sobre o corpo-fora-da-norma, diz que cada corpo tem as suas especificidades, e assim, será que posso dizer que a norma se torna anormal? Porque é que continuamos a olhar para a norma sob a forma de corpos estandardizados? Quando a anomalia corporal é limitada à sua função é imediatamente anulada e com ela o extraordinário da espécie humana. Pergunto-me o que é que nos faz inferiorizar a anomalia, se sem ela estagnamos no aborrecimento do catálogo de corpos fotocopiados da idílica genética.

Gil (1994), diz-nos que todos os excessos que os monstros trazem em si constituem uma análise dos seus próprios corpos, fazendo-os “resvalar” sobre a sua imagem. Mas quando diz:

O monstro mostra o interior do corpo ou, antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente. Corpo decomposto em órgãos e órgãos à flor do olhar – o horror que tal espetáculo provoca prova que os órgãos não são para ser vistos, mas apenas pensados. A transparência do corpo do monstro é isto: o interior visceral à flor da pele. (Gil, 1994, p 79)

Desta forma, compreendo que não sou uma fanática por observar a carne queimada da performer Inês Cóias<sup>4</sup> como quem observa uma pintura, que evoca o meu imaginário surrealista. Na sua pele expõe-se a marca de sobrevivência e uma história que me retira do meu próprio eu. Nesta capacidade empática de observar a beleza cruel nas várias tonalidades de rosa e vermelho nos círculos desenhados pelo queimado. É como se de

---

<sup>4</sup> Inês Cóias, queimada num incêndio que levou à amputação da perna direita (2018). Fez parte do Curso de Formação em Artes Performativas para artistas com deficiência (2020) que dirigi na Biblioteca de Marvila em Lisboa. Actualmente é interprete na minha criação Duetos que estreia a 26 de Novembro de 2020 na Biblioteca de Marvila.

uma pintura do mar vermelho se tratasse, e é neste natural deslumbramento, que no entanto me faz ver uma mãe dizer à filha no metro – “não olhes”.

Gil diz que o monstro ao mostrar o avesso da pele é a sua alma que exhibe, eu digo que o monstro apenas exhibe o que todas as almas escondem (2006, p.79). Como se o monstro fosse diferente do humano, a luz, e a escuridão é tão monstruosa quanto humana. Não quero continuar a viver na ilusão que continua a anular uma espécie por esta não ser normal. Porque é que ainda não percebemos que é normal ser anormal, e que o normal é uma ilusão?

Quando Gil diz:

Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo. (Gil, 1994, p. 79)

Tal, faz-me perguntar porque é que quando a alma é revelada deixa de ser alma? Ao contrário de Gil que sustenta que a revelação da alma subverte a relação entre corpo e alma, produzindo um não corpo, proponho que um corpo monstruoso é apenas um corpo transparente, sem escolha daquilo que mostra, com uma alma e um corpo cheio de identidade, o contrário do manual científico, que dita o privilégio de nascer num corpo dito “normal”.

O corpo do monstro caracteriza-se por uma plasticidade extraordinária, e muito próximo da acrobacia, como nos quadros de Bosch, p.e. na obra *Jardim das Delícias* (1504). Com uma linguagem e relação próximas, em que ambos não representam apenas o mundo fora da norma mas também a capacidade de resistência do corpo como forma de perturbação, apesar de continuar a ser o nosso corpo.

Pergunto-me se esse não é o estado desejável do corpo que dança. Fascina-me o corpo que expõe à superfície significados e simbologias. É essencial na construção da identidade humana, existir num estado de experimentação, que ultrapassa os limites próprios numa constante adaptação ao seu tempo e ao espaço, não perdendo a sua essência de tempo e de espaço. Assim como Gil compreendo que “os homens precisam de monstros para se tornarem humanos.” (1994, p. 82). Acredito que eu precisava de me

transformar num monstro para me tornar humana e assim ter capacidade para compreender que a monstrosidade vem do caos interno em que sempre vivi. Esta atracção pela estranheza e complexidade da carne aproxima-me de compreender que o corpo vive da sua própria incompreensão.

Cunha e Silva vai mais longe, mais próximo de mim quando diz que:

(...) noutra perspectiva, é por isso que o corpo do monstro, ainda um corpo-limite (no limite de representação), um “não-corpo”, visa o corpo-norma (...). Eles “são os nossos guardiões e é necessário produzi-los apenas em número suficiente para nos ajudar a pensar e a manter a nossa humanidade em nós. (Silva, 1999, p.78)

E, nesta descrição do limite em que Cunha e Silva o define como *monstruoso*, diz que este representa um mecanismo estabilizador - que nos faz sentir normais, como um ponto de fuga do devir-inumano, deixando-nos numa zona entre o devir-outro e o caos. Com ele, compreendo o porquê do meu caos interior, será que a constatação do meu devir-inumano me fez encontrar o mecanismo estabilizador? Não é irónico que isto aconteça quando eu tomo consciência da minha anormalidade?

Esta tentativa de compreender o monstro e o hibridismo larga-me num campo de incógnita paradoxal e não me interessa replicar um sentido cronológico e histórico sob a forma de compreender a série de estranhezas destes conceitos.

Claúdia Madeira problematiza o conceito de híbrido enquanto “novo paradigma invasor”, percorrendo as suas relações “com o monstro, com o mestiço e com o heterogéneo” (2007, p.27). Apesar de compreender que o híbrido vai para além do corpo, interessa-me perceber a sua concretização. De acordo com Madeira, apesar da utilização recorrente do termo híbrido:

(...) a palavra não remete para uma significação única, antes para uma história longa de significações, tal como um rio, que recebe o contributo de vários afluentes, embora uns possam ser

mais importantes do que outros. Mas o que faz com que estas significações não sejam completamente independentes umas das outras tem a ver com o processo que forma o híbrido, que como a água no rio, é indissolúvel na nascente, nos afluentes, ou no mar. Assim, qualquer que seja a entrada de que se parta no dicionário, e as entradas para o termo são diversas, a definição sobre o híbrido designa sempre um objeto, estrutura ou prática que resulta de um cruzamento entre coisas; de ordens distintas. Por mais fluída que a coisa híbrida seja, ela tem pois subjacente uma estrutura onde se sobrepõem dois núcleos complementares: um núcleo fixo, que traduz a coisa e o seu processo de hibridação; um núcleo variável que reporta ao seu tipo. É na junção destes dois núcleos que a coisa híbrida ganha a sua especificidade. (Madeira, 2007, p. 31-32)

Discutir a norma, aproxima-me da série figurativa que constitui o discurso de Foucault quando fala do monstro humano. Monstro que é o indivíduo a ser corrigido, como p.e. a criança masturbadora, uma discussão que nos dias de hoje me parece distante de efectivamente compreender os conceitos. Observar o monstro como doença distancia-me do fascínio do corpo fora da norma. António Baião (2020), no seu artigo no livro *Bestiário* usa a expressão “esvaziar o monstro da sua monstruosidade”, faz-me perceber o distanciamento da sociedade na percepção de corpo enquanto objecto performativo (p. 977). A norma conecta o monstro ao imoral sob uma forma de fascismo escondido sobre as práticas do corpo.

Por vezes, sinto-me numa linha de montagem que termina no extermínio desses criminosos, que somos nós. Nós que somos todos os que fugimos da norma por sermos diferentes, por não cumprirmos o padrão normativo que governa a conduta dos indivíduos, como se fala no anarco-capitalismo. “Por causa desta suave incorporação dos anarco-normativos no *grande social inclusivo*, a ‘maioria anarquista’ deixou finalmente cair a sua monstruosidade e normalizou-se.” (Baião, 2020, p. 988) Esta noção do monstro humano que cria o universo do grande monstro e do monstro

pequeno, remete-me à hierarquia da deficiência nos *disability studies*<sup>5</sup> e torna a anomalia congénita e cognitiva inferior à anomalia física.

Quem tem competências para avaliar a monstrosidade ou o virtuosismo do corpo fora da norma? Compreendo que a estranheza do corpo seja um diferenciador qualitativo, mas a aproximação da norma não devia resultar em discriminação, apesar de a perturbar. Estamos sempre a discriminar e passamos a vida à procura do ideal de corpo, quando este corresponde a uma utopia. Segundo Miranda (2002):

O processo de criação de um “corpo utópico” tem duas características essenciais. Por um lado, dá-se a substituição do “mundo” pelo “corpo”, como categoria organizadora das imagens utópicas; por outro, este processo é acompanhado pela crise do próprio “corpo”. O que não deverá constituir surpresa, pois para o “corpo” poder ocupar o lugar do mundo é preciso que expluda e se dissipe. É a este processo de explosão que estamos a assistir. Quando isso ocorre, o “híbrido” domina. (Miranda, 2002, p. 256)

O híbrido deixa-me num campo vazio para o desconhecido, tornando-se um agente provocador da norma pela sua indefinição. Nos dias de hoje, o mundo do espetáculo criou a sua reconfiguração. Como refere Madeira (2007):

O híbrido, desde a sua ontologia, sempre suscitou um jogo de reacções, sensações, sentimentos e reflexões paradoxais, jogo que desde cedo lhe configurou uma necessidade de palco. Hoje a recepção do híbrido, no campo específico das artes, assenta, contudo, noutras regras, remetendo para uma não espectacularidade. (Madeira, 2007, p.625)

---

<sup>5</sup> Rachel Stewart (2014) problematiza a hierarquia da deficiência no seu artigo *The really disabled*, no qual analisa a discriminação entre as diversas deficiências.

Nesta não espetacularidade do híbrido encontro o cerne da minha questão. Quando a própria vida e o corpo se misturam entre o espetáculo e a realidade da história. Esta mescla emerge da mutação acaba por transformar os paradigmas e ressurgir da sua própria história – híbrida.

## **2. A minha história e o corpo**

Demorei muito tempo para compreender a forma como me observavam e também de olhar para mim como a imagem do antigamente. Uma pessoa não tem muita experiência em observar-se enquanto sujeito. A forma como eu me observei durante toda a vida foi através de um espelho que me ditava a forma perfeita de um corpo técnico que dança. E quando te roubam essa figura heróica, segundo Massumi (2002), “é um inferno de sobras” (2002, p 47).

O meu corpo existe consciente da sua história e do que ela representa. Sem contar a sua história estaria a camuflar aquilo que fez despertar o meu questionamento para o corpo enquanto história, corpo-casa, corpo para além da sua imagem. Acidentalmente acordei num corpo que não era o meu. O meu corpo não era mais o corpo que eu conhecia. Acordei num corpo estranho, um corpo que não me pertencia e este era um lugar muito difícil de existir. Às vezes sinto que existo num corpo emprestado. Que corpo é este que o próprio corpo desconhece?

Não sei se foi o meu corpo que cortou relações comigo, se fui eu que cortei relações com ele quando deixei de o amar. Em criança não me ensinaram a amar um novo corpo, a amar um corpo defeituoso. Aquilo que eu aprendi em criança foi que para concretizar o sonho de me tornar bailarina tinha de transformar o meu corpo no ideal de corpo. Assim foi, demorei muito tempo a trabalhar o meu antigo corpo até me orgulhar dele, mas agora, como é que eu volto a fazer o mesmo em adulta?

Assassinei as células da minha medula e agora esta recusa-me vida<sup>6</sup>. Afinal, para que serve um corpo que não tem actividade? Podemos chamar corpo a um corpo que não funciona? A culpa é da espinal medula, essa que é a raiz do problema, raiz à qual anulamos importância. Esquecemo-nos de que é ela que dá sentido ao gesto, de que o cérebro comanda a ordem para o movimento, e de que são estes que dão sentido à vida.

### **2.1 A destruição do corpo**

---

<sup>6</sup> Entrei no domínio da linguagem poética.



Agora fecha os olhos. A música *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1996) de Arvo Pärt ressoa ao ouvido, ou se preferires, imagina outra música para carpir. O corpo cai no vazio. O tempo muda. A gravidade que faz o teu corpo cair é espessa. Como falhaste a sequência de dança no trapézio que tantas vezes fizeste? O pescoço embate no colchão de quedas, ouço os ossos a partir. O corpo tomba lentamente para o lado como se não me pertencesse. Estou a flutuar apesar de estar tombada no chão. Acho que estou muito perto da morte que a música medita. Os nervos percorrem o meu corpo a queimar. Alguém me toca nas pernas mas eu não as sinto. Os meus braços dobram sozinhos e o meu corpo arde. Acho que estou paralisada. Sinto-me a sair de mim.

Abro os olhos e estou num quarto desconhecido. Fui operada. Aparentemente a vida resume-se a este corpo nesta cama de hospital, com a algália a guardar o meu mijo, com uma pessoa a lavar o meu corpo sujo, com soro e drogas nas veias para suportar a dor de acordar neste corpo que perdeu a função de agir por mim. Olho para o tecto, não por escolha mas porque é o único sítio para onde consigo olhar. Quero acordar deste sonho, porque nos sonhos o meu corpo ainda é o antigo. Será que quero viver no estado real deste corpo? Quando o corpo perde competências para executar a sua função reflecte os medos mais profundos que o humano não quer confrontar.

Acho que me esqueci do sonho da bailarina. Não sei se foi esquecido ou se dei prioridade à função da vida normal. Como é que eu podia imaginar que o corpo que dança não é apenas um corpo como outro qualquer? Vivi muito tempo na incompreensão do privilégio do corpo normativo. Errado. Vou reformular, vivi demasiado tempo no corpo virtuoso de uma bailarina contemporânea. Ignorava que esse corpo é fabricado segundo uma ciência precisa que dita eficiência. Agora, com este novo corpo reinventei-me. Eu e o corpo, os dois no desconhecido, isolados na procura da nossa reconstrução. Posso dizer que os últimos seis anos da minha vida se resumem a isto, sabendo que continuará a ser o mesmo até ao fim da minha vida.

Pergunto-me como activar novamente o nervo que gera movimento? Sem saber como, através da visualização *imagética* da acção, disciplinei-me, acordei a sensação do toque no corpo, acordei a consciência da postura das pernas, aprendi a reconhecer as pernas imóveis como minhas e por fim, a gerar calor em cada um dos nervos, até que um deles acorda e provoca o nascimento daquilo que seria o primórdio da minha recuperação – a contração muscular. Existe qualquer coisa de místico ao observar a contração muscular nascer do nada para eventualmente emergir a acção que provoca o movimento.

*The process of performative autoethnography is a bit like a CSI episode. It starts with a body, in a place, and in a time. The investigators analyse the body for evidence, the body as evidence, the body of evidence. But evidence, like experience, is not itself knowledge; like evidence, experience means nothing until it is interpreted, until we interpret the body as evidence. (Spry, 2009, p. 583)*

Hoje, passo os dias na memória da concretização e execução do movimento. Enquanto criadora penso sempre no significado do gesto, enquanto pessoa no significado da acção e enquanto bailarina na consciência do que o corpo representa. A minha perspectiva do corpo mudou quando passei a ser obrigada a analisar o movimento através da sua repetição, detalhes e primórdios do impulso. Existo na repetição que me obriga a executar ao acordar alongamentos, fortalecimento dos músculos das pernas de forma isolada, dos braços e das mãos, de forma a todos os dias conseguir recuperar, ou ainda, conseguir começar o dia. Agora, é neste momento do dia, em que acordo o corpo através de movimentos isométricos que encontro o equilíbrio e me conecto comigo mesma.

Acidentalmente, perdi a identidade do meu corpo quando me tornei tetraplégica. Existo na confusão de uma identidade nova que me obrigou a reformular o corpo, mas acima de tudo os padrões mentais que regiam o meu pensamento. Enquanto corpo dançante fui obrigada a inventar uma nova forma de agenciamento de energia e de conexão com o gesto e a acção. Quando o meu corpo deixou de funcionar permitiu uma mutação e uma longa metamorfose do corpo para o tornar novamente meu e me apropriar dele. Não esquecendo, que não sou capaz de compreender o porquê de me obrigar a transformar, em vez de simplesmente ser.

*Many poststructuralist writers, Haraway, Spivak, Derrida, Foucault, Butler have confirmed the fragility of a subject whose legitimacy had become increasingly suspect: our problem is we*

*produce ourselves as a subject on the basis of old modes which do not correspond to our problems. (Goodley, 2007, p.16)*

O meu corpo tornou-se uma extensão do meu antigo corpo. Foi difícil encontrar-me aqui. Estava no caos do devir-bailarina, o devir-tetraplégica, o devir-criança, o devir-monstro, sendo todos estes devires e nenhum ao mesmo tempo. E no meio da minha incompreensão, a norma ditava a sua exigência – um tempo igual ao de todos os outros, porque um tempo que difere do da norma é um tempo que não é aceite, porque implica um problema ou, por consequência, um *defeito*. Tempo que induz à ideia de funcionalidade pela velocidade que exige do corpo. Lutei contra o tempo. O meu tempo que difere do dos outros, o ritmo que devo atingir, o tempo de recuperação, o tempo da acção. Vivi frustrada por não o alcançar e era como se eu não existisse dentro do meu próprio corpo, até que removi a importância do tempo. Finalmente percebi que este corpo era mais próximo da minha identidade do que o meu antigo corpo, apesar da memória do meu antigo corpo fazer parte da inteligência deste novo, apesar de continuar à minha procura neste corpo.

*In much of my early life I often felt like I was calling to myself. Speaking from subject “I” to a disembodied “you-self”. Caught in the middle between Richard Schechner’s (1988) not-me and not-not-me. As if I were outside my body trying to get in, homeless outside my skin. (Sprey, 2001, p. 715)*

Esta procura da identidade do corpo, deixa-me por vezes num lugar desconhecido, em que não sei onde existo, se na batalha do corpo ou na batalha da mente. Quando as garantias do movimento desaparecem dá lugar a uma análise profunda de reactivação sensorial e nervosa. Obriguei-me a analisar o gesto, não por fascínio e deslumbramento, mas por necessidade. A bailarina que analisava o corpo de forma narcisista e obcecada pela perfeição desapareceu. Eu matei-a e agora desconhecia a perfeição. Existia no limbo de um *corpo sem forma*. Não importava mais o porquê. Como levar o copo de água à boca? Como activar os dedos dos pés quando estes não são os teus dedos? Quais os músculos para executar um ângulo recto do cotovelo. De onde surge a extensão do

dedo polegar? Como mexer as pernas? Passei a existir no desconhecido da percepção do corpo. Curiosa a mutação do corpo. Este corpo esqueceu-se de tudo o que aprendeu em criança, na altura inconsciente do que executava, e agora deslumbrado pela conquista de voltar a executar após a perda.

## **2.2 Trauma corpo vs corpo trauma**

Pergunto-me se estarei a representar o artista que vive no drama da performance biográfica do trauma. Se nos meus objectos artísticos estou a tornar a audiência testemunha dessa experiência? Se estou a criar um espectador de culpa, repleto de julgamentos e de assunções erradas, que se mostram ofendidas ao lidar com a exposição?

Quero tornar o invisível visível e criar um lugar onde todos vivem no real. Mas quanto tempo demora o trauma a passar do corpo? E da mente? O monstro que as pessoas observam quando estou às compras no centro comercial, esse mesmo monstro que o Uber, quando o transporta para algum lugar, entra em pânico ao ver a cadeira de rodas. Esse monstro agora era eu. O que eu não compreendia é que a culpa era também minha, eles viam um monstro porque eu me via um monstro. Vivi demasiado tempo no privilégio do corpo que executa funções extraordinárias como um bailarino e um acrobata executa, e apesar do meu desejo enamorado de compreender o corpo nos seu limites vi-me durante muito tempo num lugar que eu não compreendia.

Penso que foi este lugar desconhecido que me fez procurar compreender o que os outros viam, que eu não tinha capacidade de ver. Hoje, assim como Brian Massumi (2002), penso o corpo a partir de duas premissas – mover e sentir – penso o corpo que se encontra em passagem ou em processo, como forma peculiar que regenera a partir do nascimento da sensação. Tal como o que aconteceu comigo, no texto *Parables for the Virtual, Movement, Affect* que funciona a partir de exemplos, Massumi diz-nos que é através do afecto na imagem que encontramos uma abertura entre o conteúdo e o efeito, em que a força e a duração da imagem, não estão conectadas de forma lógica ao conteúdo de nenhuma maneira directa. Apesar de isso não significar que não têm lógica, ou conexão (2002, p. 24).

Quando Massumi (2002) nos conta a história de Ronald Reagan define-a como a história de um cérebro ou de alguém que não o têm, história que surge de um livro de

neurofisiologia pop de Oliver Sacks e que descreve o processo de Ronald, um mau actor ex-presidente dos EUA com Alzheimer que procura encontrar-se no lamento de uma personagem em que lhe amputaram as pernas, diz:

*The feeling that was welling inside his body bursts forth in a gesture and a phrase. He bolts up, crying his line. At that moment, he enters the body of another fellow. It's for real (short of actual). This time he cannot recognize himself in the rushes.* (Massumi, 2002, p. 55)

Refere ainda que:

*A whole actor would find such a scene difficult; giving it the necessary dramatic impact as half an actor was murderous. I felt I had neither the experience nor the talent to fake it. I had to find out how it really felt, short of actual amputation. I rehearsed the scene before mirrors, in corners of the studio, while driving home, in the men's room of restaurants, before selected friends. At night I would wake up staring at the ceiling and automatically mutter the line before I went back to sleep. I consulted physicians and psychologists; I even talked to people who were so disabled, trying to brew in myself the cauldron of emotions a man must feel who wakes up one sunny morning to find half of himself gone. I got a lot of answers. I supplied some more for myself. None of mine agreed with any of theirs. Theirs did not agree with each other. I was stumped.* (Massumi 2002, p. 52)

Como em qualquer exercício não há apenas uma resposta. Não há uma fórmula para se encontrar o trauma da perda de função do corpo, ou no caso de Reagan simular a reacção à a perda de membros. Este é um processo de constantes erros, de compreender um corpo pela sua forma única e tornar o corpo presente num constante estado de

mutação. Para mim, enquanto Diana e para Reagan enquanto actor este processo é uma inesgotável procura.

Da mesma forma, e na continuação da reflexão da minha experiência, reconheço empatia à miserável personagem Molloy de Samuel Beckett (2003), que aqui convoco para aprofundar o processo de estranhamento e procura. Beckett que aqui faz do corpo e da mente um estranhamento e resume a personagem aos sintomas da sua *quase* normalidade, na multiplicidade molar e molecular da sua transformação que reflecte sobre a sociedade política, religiosa, ideológica e revolucionária. Afinal para Molloy e a sua perna doente, não era apenas uma que estava doente, “Deve ter sofrido menos com a sua morte do que eu com a minha queda. E para mais estava morto” (Beckett, 2003, p. 40-41). Penso que a razão que me faz trazer esta história é pela semelhança, arrogante da minha parte, ao pensar da mesma forma, quando digo – sofreu menos com a sua morte do que eu com a minha queda. Lembro-me de que quando o meu acidente ocorreu, o meu namorado da altura disse-me: “Não há nada pior que isto, porque até a morte era mais fácil”.

Aqui tudo se resume à queda, ao acidente, ao trauma do corpo no seu estranhamento. A minha mente existe no limbo do novo corpo e do corpo do antigamente, no diálogo virtual entre a memória e a ficção. A história do meu corpo e a história das minhas pernas, “destino de instabilidade que me aproxima do infortúnio”, como diz Molloy (Beckett, 2003, p. 96).

O trauma é apresentado na história do corpo e não através de uma acção traumática que o performer lhe inflige. O corpo passa a ser uma extensão da sua história. Será que a problemática reside no facto de o trauma ser real? Longe do domínio da representação mas no domínio da apresentação, ao mesmo tempo que me deixa no domínio da ficção – ao observar as minhas pernas, *onde estas não são as minhas pernas*, ao observar as minhas mãos, *mãos que não me pertencem*. Lepecki em *Exhausting Dance*, citado por Coelho (2015), fala do trabalho de vários autores, referindo que:

(...) Se a coreografia emerge no início da modernidade para re-configurar (re-maquinar) o corpo de forma a poder “representar-se a si próprio” como um completo ser-para-o-movimento, talvez o esgotamento recente da noção de dança como

apresentação pura de movimento ininterrupto participe numa crítica geral deste modo de disciplinar a subjectividade, de constituir o ser. (Lepecki apud Coelho, 2015, p.99)

O trauma percebe que o corpo não é uma ficção que podemos simplesmente abandonar. Aqui não podes fugir ao trauma.

O corpo é a nossa casa. O corpo é, por vezes, um lugar muito difícil de habitar. Desde crianças que somos disciplinados a executar o gesto da forma *correcta* e, dessa forma, a anular possibilidades. Um corpo extraordinário vai olhar para um corpo com limitações como um inútil, ou pior, como uma inspiração pornográfica.<sup>7</sup> Gostava de matar a história deste corpo. A história que torna o meu corpo um inútil e me obriga a estar constantemente a provar e a usar a minha história como provocação das assunções erradas que criam na incompreensão do corpo. Passei toda a minha vida a provar que conseguia fazer o mesmo que os outros e isto deixou-me numa espiral obsessiva pela perfeição, tornando-me a minha pior inimiga, por estar sempre a exigir o máximo de mim para provar a mim mesma de que sou capaz. Eu não deveria compactuar com a representação da imagem que objectifica o meu corpo de forma inferiorizada. Proponho que este corpo doente nada tem de doente. Este corpo funciona a partir da sua especificidade, distante do padrão da norma, esse sim verdadeiramente doente. O meu corpo responde ao movimento como um desafio, sem nunca se encontrar estancado na forma como executa a acção. Inconscientemente procuro encontrar a forma normativa de executar a acção e com isso sou obrigada a estar num estado de mutação, à medida que ele adquire competências do corpo antigo. Este caminho lembra-me dos tempos em que contava os passos que dava todos os dias, nesta corrida contra mim mesma.

Retornando e parafraseando a personagem Molly de Beckett (2003):

Agora, a minha caminhada, sempre lenta e dolorosa, era-o mais que nunca, por causa da minha perna curta e rígida, aquela que, desde há muito, me dava a impressão de ter atingido os limites da rigidez, e vocês vão rir-se, porque ela se fazia mais rígida do

---

<sup>7</sup> Ver conferência de Stella Young, TEDxSydney, 2014 – *Inspiration Porn and the Objectification of Disability*.

que nunca, coisa que eu julgara impossível, e ao mesmo tempo encolhia mais a cada dia que passava. Mas sobretudo por causa da outra perna, que também se tornara rapidamente rígida, de flexível que ela tinha sido, mas não encolhera ainda, infelizmente. (Beckett, 2003, p. 91)

Encontrar o significado do corpo fora da norma neste tempo já é difícil, quanto mais no corpo enquanto lugar performático. Existir num processo de contestação dos dogmas culturais, é existir em revolução. No caos da minha própria incompreensão percebi a importância da exposição do corpo para inscrever e reformular o sentido político da relação social do corpo. O coração que trabalha, mas um miocárdio que trabalha mal pode distanciar a aproximação dos outros humanos. Os pulmões que funcionam pela metade, tornando-me em tudo uma metade. Viver no *quase* – quase a andar, quase sem cadeira de rodas, quase paraplégica, quase bailarina normativa, quase normalizada. Viver no quase chega a ser pior do que viver na incapacidade. Estou consciente de que este estado de auto-reflexão que é uma forma de pesquisa da autoetnografia me faz procurar encontrar significados no mundo através da minha história. Como diz Spry, “*Autoethnography can be defined as a self-narrative that critiques the situatedness of self with others in social contexts.*” (2009, p.710). Ao observar o corpo de fora, enquanto sujeito, perante a expectativa do outro coloco o corpo no centro, na necessidade de o problematizar. Na verdade desisti de querer ser igual aos outros, desisti de desejar um corpo que funciona da mesma forma que a norma dita. Desisti de querer um corpo que aplica apenas um vocabulário técnico da dança.

*I don't have a utopian perfect body I'm designing a blueprint for, rather I'm speculating on ways that individuals are not forced to, but may want to, redesign their bodies – given that the body has become profoundly obsolete in the intense information environment it has created.* (Atzori, 2018, p.6)



O meu corpo manifesta-se na estranheza do lugar imprevisível em que se encontra, quase como uma provocação, um *voyeurismo* em redor do corpo não-normativo. Talvez isso aconteça por não compreendermos o corpo não-normativo. Thomson (2006) diz sobre o conceito de *staring*, o qual traduzi para um *olhar pasmado*: “*We may gaze at what we desire, but we stare at what astonishes us. Because staring both registers and demands a response, it enacts a drama about the people involved*” ( p.174). Tal como o autor, sou testemunha deste acontecimento e compreendo o olhar pasmado do outro como a forma que define a relação do outro com o corpo não-normativo. Nesta relação com o meu próprio corpo tento compreender o seu conhecimento e significado. Consciente da fragilidade que representa, imagino o corpo nas suas diferentes perspectivas, e através desta necessidade, emergir um novo corpo. Corpo deixado no lugar da sua indefinição, no espaço vazio que é o lugar da descoberta.

### 3. Ensaio sobre o corpo

Corpo em metamorfose. Corpo mutante. Corpo desconexo. Esta viagem ao tempo não pertence a tempo algum. É um corpo que vive na memória do antigamente, consciente do que representa no presente. Existe concreto no e do abstracto. Corpo destruído que se desenha e se constrói. Corpo cansado que vive fora da sua corporeidade e existe naquele lugar da memória, de um ciclo vicioso entre o antes e o depois, na linguagem não linear entre o passado e o presente. *“The actuality it leaves as past is the same actuality to which it no sooner comes as future: from being to becoming.”* (Massumi, 2002, p. 58). Este corpo foge do policiamento da norma. Corpo que é instinto da minha importância. Corpo que representa a medula da sua anatomia. Medula que aqui é alma do corpo. Corpo que não se reduz aos seus sintomas. Corpo que, sem desculpas, é e exige ser, não finge o que não é, e não está preso a si próprio. Não inveja o que não é. Deixa-se nu. Corpo que nos seus sonhos não se limita à sua realidade. Fala sobre o que ninguém diz. Mostra a inconsciência da doença de estar consciente.

Consciente de este corpo representar o passado da minha história. Não quero pensar no meu corpo como um corpo qualquer. A memória celular do corpo estabelece-se pela informação proprioceptiva recebida anterior ao evento que transformou este corpo. Agora, o sistema nervoso descobriu a falha e contorna-a através da disciplina da memória do antigo corpo. Não quero reduzir o meu corpo às suas fragilidades. O meu corpo é mais do que a fatalidade da sua condição. Quero falar da mutação do corpo paralítico que reencontra novamente a sua identidade. Quero esquecer que um dia a procurei no corpo dos outros, como se através deles encontrasse o seu corpo. Não esquecendo de que falo do meu próprio corpo, corpo que a minha alma está consciente de existir. Deixei de me identificar com o corpo dos outros, corpo esse que não me pertence, corpo que é apenas banal. Não sou eu que faço tudo diferente, os outros é que fazem tudo igual. Estarei a entrar no campo da moralidade e auto julgamento?

Recordo quando no início da minha lesão uma criança me perguntou porque é que eu abria o pacote de açúcar de uma forma diferente? Recordo também que perante esse mesmo gesto, os meus amigos queriam abrir o pacote por mim por ser demasiado estranho o meu gesto/modo de colocar açúcar no café. Posso parecer moralista ao dizer que todos fazem os gestos do quotidiano da mesma forma, mas parece-me justo e importante referi-lo, simplesmente porque quando eu faço um gesto do quotidiano de uma forma diferente, repetidamente me impendem de o fazer. Seja porque sou muito

lenta a fazê-lo ou porque consideram que não é forma correcta de o fazer. A questão aqui transmuta-se para – porque é que durante tanto tempo achei que isso era normal?

Hoje, o meu corpo existe num estado efervescente, cheio de identidade e de barulho. Quero observar o corpo para além da sua identidade. A pergunta: *O que é que te aconteceu?*, não se reflecte nos meus objectos artísticos, apesar de se reflectir na vida. Não obstante de o meu trabalho performativo e linguagem escrita pertencerem ao campo da autobiografia, estes surgiram como consequência accidental do estudo do corpo, do evento que o reformulou, e mais importante, da sua história que me faz vê-lo enquanto *casa*. Observo a identidade enquanto corpo. Viver num corpo fora da norma é viver num corpo político. O corpo deve ser ouvido.

Newman (2013), cita o artista Guillermo Gómez-Peña:

*Our body is also the very centre of our symbolic universe – a tiny model for humankind... – and at the same time, a metaphor for the larger socio-political body. If we're capable of establishing all these connections in front of an audience, hopefully others will recognise them in their own bodies.*  
(Newman, 2013, p.20)

Este corpo político é um corpo que se obriga a manifestar contra as convenções por estas lhe anularem importância. O corpo que por si só é já um espetáculo. Como no Caderno de Lisa Nelson, quando a autora diz: *“Dance is a question, it's not a bunch of skills.”* (2012, p.5) O meu corpo existe no risco e na lucidez da linguagem do corpo não ter presença sem a sua história. Que linguagem é a do corpo, como se fala? É uma linguagem que ninguém fala e quando esta desaparece o objecto surge do próprio silêncio e quietude. É a linguagem da especificidade do corpo. Não quero compactuar com a forma como o mundo pressupõe como o meu corpo deve ser. Quero vê-lo a partir da sua especificidade, de cada detalhe e dessa forma questionar o mundo. Lembro-me da pior coisa que alguém me disse, e na verdade o pior nunca foi dito por alguém, o pior surge do olhar que me resume à irrelevância. Não há pior que a insignificância. Como aquela pessoa que encontramos todos os dias no café e nunca nos vê, em que só nos vêem aqueles que nos atribuem sentidos. Estamos na era da invisibilidade, como diz

Zygmunt Bauman “Na era da informação, a invisibilidade é morte.” Quero tornar visível o invisível. Através do meu corpo procuro questionar os critérios do padrão da norma e extinguir de uma vez por todas o padrão que me atira para as margens. Consciente do risco de me tornar um instrumento sob forma de intervir nos dogmas sociais. Não quero viver num mundo a preto e branco na tendência do fanatismo, com isso acabo no medo de me ver a hierarquizar por descobrir o que sou.

*Corpo sem imagem* - corpo que se transcende. Quero perceber o corpo no seu estado *imagético*. Corpo *medium* ou corpo ficcional, corpo real, corpo que existe na obsessão de se compreender. Corpo experiência - corpo dançante, mas especialmente um corpo que opera no limbo dos próprios limites do sistema nervoso parasimpático. Silva (1999), diz-nos que o corpo motor é um corpo cartografante, e que os lugares por onde passa organizam-se como um mapa que revela o corpo através dos lugares por onde passou, como metáfora do conhecimento do corpo. Diz ainda, “o corpo é um lugar na medida em que o lugar é um corpo.” (Silva, 1999, p.32)

Pergunto-me o que é o corpo? Somos apenas a acção de fechar os olhos e respirar? Continuamos a ser apenas um *corpo como máquina*? (Foucault, 1976, p.151)

Passei grande parte da minha vida a ajustar o meu corpo à utopia do corpo. Miranda (2000), questiona, “o que poderá ser um ‘corpo utópico’?”. É pensável um corpo que não tenha lugar ou que não esteja em algum lugar? Ou um corpo “perfeito” ou “glorioso” que escape à fragilização que o tempo desfere nos corpos” (p.251). Quando o meu corpo abandonou a normatividade passei a pedir desculpa. Pedir desculpa por ser diferente. Pedir desculpa por precisar de ajuda. Pedir desculpa por não precisar de ajuda. Escrevi um livro chamado *Bayadère* (2016) comissionado pela Companhia Nacional de Bailado, recordei que no dia do lançamento do livro no Teatro Camões decidi assistir também à estreia do mesmo espetáculo. Acompanhada da minha amiga Raquel, no fim do espetáculo o assistente de sala traz a minha cadeira de rodas, para a qual me transfiro sozinha. Começo a vestir o meu casaco e um desconhecido pára a um metro de distância e obriga-me a receber a ajuda dele a vestir o meu casaco, e uso a expressão *obrigar* porque, por mais que eu repetisse que conseguia sozinha e não era preciso, o desconhecido obrigava-me a aceitar a ajuda dele. Ajuda que eu não tinha pedido. A insistente recusa de que eu o fizesse sozinha, uma forma clara e concisa de humilhação, levava-me a ser obrigada a agradecer por um gesto que eu não necessitava e não pedi. Este momento, que é apenas a cópia de muitos outros, que a minha memória acaba por

anular, é menos triste do que quando eu passeio a minha cadela na rua e no momento em que eu vou apanhar os seus dejectos, surge uma desconhecida e diz – “É tão inspiradora, que eu quero tirar uma fotografia sua a apanhar os dejectos para colocar no Facebook”. Parece-me que, para um normalizado, eu deva retratar um lado utópico quando estou a dançar, mas quando estou a apanhar dejectos de cão? Como é que eu explico a um normalizado que uma pessoa com deficiência não pode ser inspiradora por fazer uma acção que toda a gente deveria fazer?

Há uns anos quando eu estreava o espectáculo *O Aqui*<sup>8</sup> da companhia CIM, tinha um solo no qual me levantava da cadeira de rodas, andava de andarilho e fazia uma sequência de contorção no chão. Uma desconhecida foi perguntar à produção – “Porque é que colocaram uma bailarina normal a fazer de conta que era deficiente?” – A produção explicou que eu sou tetraplégica e a desconhecida afirmou que era impossível porque um tetraplégico não mexe. Imagino que neste trabalho com a Companhia CIM exista uma aproximação a um certo *lirismo* na dança contemporânea e quando eu faço um solo com gestos de contorção e movimentos de braços que remetem para o que entendem como a linguagem da dança, o público fica confuso. Na verdade até os meus colegas me dizem que não conseguem perceber quais são as minhas limitações de verdade. Posso observar o comentário da desconhecida como um elogio, mas posso também compreender que o corpo fora da norma é apenas menosprezado, ou incompreendido por pessoas que nunca tiveram acesso a questões que um corpo não normativo levanta.

O meu primeiro espectáculo, enquanto intérprete, depois de corpo fora da norma, foi a *Gala*<sup>9</sup> do criador Jérôme Bel. No meu solo, a assistente de Bel mandava-me rebolar pelo chão, quando o meu corpo específico poderia fazer outra coisa qualquer, mas não o rebolar que ela exigia. Uma vez que num outro espectáculo da *Gala*, o intérprete com deficiência rebolava ela achava que era o que eu deveria fazer, mesmo que, na altura, a minha tetraplegia ainda não o permitisse fazer com a velocidade que hoje o faço. Hoje percebo que a falta de formação da pessoa normalizada que fazia assistência foi o verdadeiro problema. Isso e a discriminação que separou o trabalho dos bailarinos profissionais que ficaram a trabalhar com a assistente que era bailarina, e os *outros* que ficaram com esta assistente. Foi neste momento que percebi que o meu conhecimento de

---

<sup>8</sup> Espectáculo *O Aqui* (2009), direcção artística de Ana Rita Barata e Pedro Sena Nunes, com reposição em Lisboa a 20 e /2 de Outubro 2017, no São Luiz Teatro Municipal.

<sup>9</sup> O espectáculo *Gala* (2015), de Jérôme Bel teve a sua reposição em Lisboa a 27 e /9 de Abril de 2016 no Teatro Maria Matos. As assistentes de encenação foram Chiara Gallerani e Sheila Atala.

dança fora anulado, não me viam mais como bailarina profissional, agora fazia parte dos outros.

Pergunto-me se somos apenas isto. Uma consequência accidental, ou do nosso nascimento. Serei apenas uma consequência do meu acidente? Se assim for eu quero um corpo sem passado e existir no vazio de um corpo sem história. Nunca compreendi o corpo na sua génese. Fui sempre um acidente. Acidentalmente bailarina, acidentalmente paralítica, atirada para um corpo político, corpo que ninguém compreende, corpo que me faz viver na minha própria incompreensão. O que é que eu faço com isto? Eu não era apenas um corpo que queria dançar, eu sou um corpo dançante. Penso tanto no corpo que às vezes esqueço-me de que sou também uma pessoa. Falo tanto do corpo que me esqueço da alma. Quero acreditar que não perdi a alma, quando perdi o meu corpo.

Comecei a criar muito cedo, quando ainda não compreendia o corpo, e depois do acidente, farta da reabilitação criei uma peça de circo. Hoje penso que queria provar que não era diferente. Na altura em que criei a peça *Forgotten fog* (2015)<sup>10</sup> tinha consciência do corpo, como trabalhar o corpo dos outros, mas assim que entrei em cena com o grupo a criar imagens de esculturas do meu corpo a ser carregado pelos outros, ignorava que o público iria apenas ver-me como uma vítima. Ignorava que a presença em palco de um performer com um corpo fora da norma fosse transformadora.

Por passar tanto tempo a compreender e a reformular a linguagem específica do meu corpo, compreendi que a palavra e o corpo são em si objectos políticos, são dispositivos performativos e procuro no meu trabalho uma nova reformulação destes conceitos. Penso que foi através do trauma do meu corpo que fui obrigada a reformular o conceito de corpo. O corpo enquanto sujeito político. Reformular as questões que me causam desconforto. O que é o corpo? O que é o corpo normativo? Qual o seu impacto em termos sociais? Porquê normalizar uma visão neoliberal do corpo? Continuamos a ser regulados como massas, no adestramento dos corpos que são subjugados ao seu funcionamento. Foucault apresenta os mecanismos de segurança, inspirados segundo uma lógica liberal, que procuram compreender o seu funcionamento próprio, que fazem os elementos da realidade actuar uns em relação aos outros. (Foucault, 2008, p. 62) e estabelecer uma diferenciação entre *normação* e *normalização*. Normação é o efeito de enquadramento gerado por mecanismos disciplinares ao procurar ajustar indivíduos a modelos previamente estabelecidos, isto é, a uma norma a que os homens se devem

---

<sup>10</sup> Consultar Anexo I

submeter. Por sua vez, as tecnologias de segurança actuam por meio de normalizações, identificam padrões na realidade, dos quais resultará uma curva de normalidade. Dessa forma, “o normal é que é primeiro, e a norma se deduz dele, ou é a partir deste estudo de normalidades que a norma se fixa” (Foucault, 2008, p. 83). Perguntam-me muitas vezes o que é a norma e eu própria me confundo com o conceito de norma e normatividade. Sinto-me a reinventar a minha própria identidade, a usar a sua etnografia como forma de posicionamento no mundo, a existir no corpo simbólico, a compreender um corpo com significado. Corpo que se oferece como manifesto. Viver num corpo fora da norma é viver constantemente num estado de revolução. Não é um exercício. Isto não é uma simulação ou ficção, o corpo está presente no lugar da provocação. Como se o trato que obriga o corpo a viver neste estado fosse um lugar indefinido na sua linguagem. Compreendi que anulamos a especificidade do corpo e oferecemos-lhe um adestramento e apetrechos para o aproximar do ritmo que a velocidade nos obriga a viver. Um ritmo que reclama eficiência. Continuamos a ignorar que o palco é um espelho daquilo que são os dogmas e problemas que continuam a exterminar uns em prol de enaltecer outros, numa luta de classes de corpos que cria uma hierarquia. Esta hierarquia não é muito diferente do que acontece no exército.

## CONCLUSÃO

Esta dissertação surgiu como questionamento da condição do corpo performativo, dando continuidade ao fascínio que viveu em mim, quase toda a minha vida, pelo estranhamento do corpo. Compreendo que existir em palco com corpos específicos pode simbolizar um gesto político e é nesse lugar que o meu corpo se manifesta.

Com esta reflexão consegui compreender as possibilidades do corpo. Relembro que, e de acordo com Galloway conforme citado por Strickling (2003), *“it takes guts to ask for attention from a culture that doesn’t value you”* (2003, p.36).

O meu processo de reflexão surgiu da tentativa de compreender como reconstruir o meu próprio corpo. Penso que vivi algum tempo à espera de uma vida normal e de um corpo normal e com isso fiquei abandonada na solidão. Até que compreendi que eu não era apenas um corpo ao qual anulavam importância. O meu corpo é o meu invólucro e a primeira coisa que os outros vêem. Hoje acredito que não é o meu corpo que intimida o outro. Sei que o corpo fora da norma em palco é um lugar de negociação e que a sua fisicalidade é de extrema importância, talvez pela realidade do corpo ser aumentada em palco. Interessa-me criticar imagens que produzem e anulam identidade ao corpo fora da norma. Como aponta Strickling (2003):

*Finally, art is risk and vulnerability. There are fiscal risks. Disabled performance art does not make you rich, or even financially stable. And emotional ones. Offering personal stories for public consumption can leave a performer feeling emotionally exposed. There is always the risk of failure.*  
(Strickling, 2003, p.35)

Escrever através da biografia do corpo dá estrutura e organização que permitem propor experiências diferenciadas para públicos que durante muito tempo dependeram de mitos, de representações e de imagens culturais construídas sobre o desconhecimento do corpo fora da norma.



Ao provocar essas preposições e desafiar a norma, as coisas voltam a fazer sentido. A performance é um meio para a mudança. Quero acreditar que a violência das minhas performances e das minhas palavras, está na honestidade de expor a minha vulnerabilidade como uma crítica à forma como continuamos a esconder a fragilidade, por confundi-la com falta de força e a camuflar o corpo fora da norma através de uma arte vítima. Quando em 2015 re-iniciei os processos criativos, depois do meu acidente, comecei por criar a peça *Forgotten fog* (2015)<sup>11</sup> com a companhia de circo Armazém 13 procurei encontrar um lugar no espetáculo. Interessava-me o circo como exploração dos limites, estando eu enamorada de algo que resultou a destruição do meu corpo. Será sempre assim com os grandes amores? O espetáculo era inspirado na peça *Play* (1962, 1963) de Samuel Beckett, e falava de amor. Interessava-me trabalhar sobre a ruína, as raízes, o abandono do corpo e o corpo suspenso e foi o que tentei fazer, surgindo um resultado prematuro do corpo nos seus limites físicos num ambiente que hoje observo como gótico, muito longe da crueza que hoje representa o meu trabalho.

Em 2016, numa iniciativa de me integrarem no sector de forma tímida, o professor e amigo Francisco Pedro da Escola Superior de Dança convida-me a fazer uma criação com a Plural Companhia de Dança, com a condição de eu entrar também como intérprete. Na altura, eu ainda não sabia que era possível dançar com este corpo, e na companhia de Vitor Bobetic fizemos a co-criação de *Morfme* (2016)<sup>12</sup>. Foi com esta peça que começou o processo que acordou a minha consciência para o modo como as pessoas com deficiência são tratadas no sector artístico. Na tentativa de normalizar o corpo estranho e de o convencionalizar como corpo que dança, eu quis fazer o oposto do que ditava a norma. Eu queria usar os corpos como eles são, apesar de na altura ainda usar andarilhos e cadeiras de rodas em cena, algo a que hoje renuncio. De uma forma incipiente que me fez começar a trabalhar a sexualidade das pessoas com deficiência, a explorar o potencial dos corpos, a sua sensualidade e sexualidade através de diversos estados e perspectivas dos corpos. Mas o sector da inclusão estava fechado, obedecia a uma linha, a uma estética da padronização dos corpos da qual era muito difícil sair. Quando criei pela segunda vez para a Plural Companhia de dança, procurei romper mais uma vez com esse pressuposto e tentei desenvolver os estados de corpo mais profundamente, a ideia do movimento repetitivo, a ideia de ciclo que nos faz

---

<sup>11</sup> Consultar Anexo 1

<sup>12</sup> Consultar Anexo 2

constantemente estar a repetir, surgindo a peça *Isto não é o meu corpo* (2017/2018)<sup>13</sup>. Aqui os corpos eram criaturas, trabalhávamos sob frequências na introdução das práticas dos rituais primitivos que levam à repetição do movimento.

Em 2019 criei a peça *Raw a Nude*<sup>14</sup>, um dueto com a parceria de Mariana Tengner Barros cujo processo de criação foi iniciado em 2018 com a bailarina Raquel Madeira. Este dueto contava com a ideia de espetáculo enquanto experiência, quase como uma paisagem que usava vídeo, e com música ao vivo de Jonny Kadáver. Uma performance que me aproximou de um processo criativo mais experimental, mais próximo do público, mais próximo do movimento primitivo, mais desconfortável, mais provocador. Os nossos corpos nus, cobertos de purpurinas prateadas, corpos quase robotizados, resultado de uma viagem que contesta o tempo acelerado que a sociedade nos incute e da paisagem actual que está constantemente a maquinizar o humano.

Ainda, no mesmo ano, com a peça *12 979 dias* (2019)<sup>15</sup> decidi expor de forma crua, os corpos, preconceitos, barreiras enquanto objectos do dispositivo artístico. O corpo fora da norma e o corpo normalizado foram explorados sob forma intensa nas suas relações, criando uma linguagem muito próxima do público que testemunha, que integra o espetáculo como parte fundamental da contestação presente no corpo.

Hoje e por fim, encontro-me a repor *Dueto* (2019)<sup>16</sup> e a finalizar *Duetos* (2020)<sup>17</sup>. Mantenho o diálogo entre o corpo normativo e corpo fora da norma, interessa-me perceber o corpo como extensão mútua, concluo que um não existe sem o outro. São corpos que espelham a fragilidade, sempre nos seus limites físicos. Este diálogo dos corpos mistura estados do corpo, técnica de forças combinadas, técnicas de *release*, contacto improvisação, surgem longe da ideia de criar uma forma, ocupa-se da ideia de experiência dos corpos que se constroem e destroem em conjunto.

Quero ainda assinalar que ao longo deste processo de pesquisa e escrita, me deparei com outras questões e possibilidades de investigação, inerentes e decorrentes do processo e das temáticas exploradas. Questões às quais espero responder com o desenvolvimento do meu trabalho, quer no campo artístico quer no campo da investigação, trazendo não só novas respostas como novas questões.

---

<sup>13</sup> Consultar Anexo 3

<sup>14</sup> Consultar Anexo 4

<sup>15</sup> Consultar Anexo 5

<sup>16</sup> Consultar Anexo 6

<sup>17</sup> Consultar Anexo 7

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arbus, D. (2011). *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Reino Unido, Aperture.
- Atzori, P. (2018). *Extended Body: Interview with Stelarc*. Alemanha: Academy of media arts.
- Auslander, P. (2007). *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. Londres: Routledge.
- Baião, A. (2020). *Art. É normal - Bestiário*. Lousa: Manuel Barbosa & filhos.
- Beckett, S. (1963). Film: *Play*. German.
- Beckett, S. (2003). *Molloy*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Buchanan, I. (1997). *The Problem of the Body in Deleuze and Guattari or What Can a Body Do*. Londres: University of Tasmania.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter*. E.U.A.: Routledge.
- Carter, C. (2009). *The Contemporary Art Book*. Londres: Goodman Books.
- Cixous, H. (1976). *The Laugh of the Medusa*. E.U.A.: The University of Chicago Press.
- Coelho, S. P. (2010). *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar*. Lisboa: FCSH - Universidade Nova de Lisboa.
- Coelho, S. P. (2015). Dissertação: *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico*, Tese Doutoramento em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes, Lisboa: FCSH - Universidade Nova de Lisboa.
- Crossley, N. (1995). “Merleau-Ponty, The elusive Body and Carnal Sociology”, in *Body & Society* 1, Londres: Sage (11) pp. 43-63.
- Davis, L. (2013). *The End of Normal: Identity in a Biocultural Era*. E.U.A.: University of Michigan Press.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1997). *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (2008). *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Foster, S. L. (1996). *Corporealities*. Londres: Routledge.

- Foucault, M. (1976). *Em Defesa da Sociedade: Curso dado no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2001). *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2008). *Segurança, Território, População: Curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, S. (1919). *The “Uncanny”*. Imago Bd. V.
- Gallant, A. M. (2017). *Disability and Art History*. N.Y.: Routledge.
- Gallant, A.M. (2010). *The Disabled Body in Contemporary Art*. NY: Palgrave Macmillan.
- Gil, J. (1996). *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Gil, J. (2001) *Movimento Total – O corpo e a Dança*, Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Gil, J. (2010). *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Goodley, D. (2007). *Towards Socially Just Pedagogies: Deleuzoguattarian critical disability studies*. International Journal of Inclusive Education.
- Goodley, D. (2014). *Dis/ability Studies: theorising disablism and ableism*. Londres: Routledge.
- Han, B. (2015). *Sociedade do Cansaço*. São Paulo: Editora vozes lda.
- Haraway, D. (1996). *Simians, Cyborgs and Women: the reinvention of nature*. Free Assn Books.
- Haraway, D. A (1991). *Cyborg Manifesto*. N.Y.: Routledge.
- Butler, Judith / Taylor, Sunaura (2009). *Performing Interdependence Judith Butler and Sunaura Taylor in the examined life*. New Press
- Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*. Londres: Routledge.
- Kuppers, P. (2011). *Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.

- Kuppers, P. (2014). *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance – Performance and the politics of movement*, N.Y. e Londres: Routledge.
- Lepecki, A. (2013). *Coreopoliça e Coreopolitics*, The Drama Review, Volume 57, Number 4, Winter (T2020).
- Madeira, C. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal* - Tese Doutoramento em Ciências Sociais (Sociologia Geral). Lisboa, Instituto de Ciências Sociais: Universidade de Lisboa.
- Madeira, C. (2020). *Arte da Performance, Made in Portugal*, Lisboa: ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova.
- Marcus, N. (2008). *Cripple Poetics*. E.U.A.: Homofactus Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. E.U.A.: Duke university press.
- Mcruer, R. (2006). *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*. N.Y.:NYU Press.
- Miranda, J. B. (2000). Artigo: *Corpo Utópico*. In Cadernos Pagu. São Paulo: Campinas
- Miranda, J. B. (2002). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições Século XXI.
- Moura, L. (2009). *Inside [arte e ciência]*. Lisboa: Europress.
- Niepce, D. R. (2014). Artigo: *Diário de Ensaios. Anne Teresa de Keersmaker em Lisboa*. Lisboa: INCM
- Niepce, D. R. (2016). *Bayadére*. Lisboa: CNB
- Niepce, D. R. (2019) Poema: *2014*. Revista Flazine. Vila do Conde: Circular Associação Cultural.
- Niepce D. R. (2020). Artigo\_ *Experimental o Corpo*. Jornal Coreia. Vila do Conde: Circular Associação Cultural.
- Nietzsche, F. (1990). *Fragmentos Póstumos*. São Paulo: Trans/Form/Ação.

- Newman, L. (2013). *Blood for Money: The value of the bleeding boy in the performances of Michael Mayhew, Ron Athey and Teresa Margolles*. E.U.A.: Theatre Annual, The College of William and Mary
- Párt, A . (1996) Música: *Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Hungarian State Orchestra, Reino Unido: ed. Hiperion Records
- Phelan, P. (1993). *Unmarked the Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- Puar, J.K. *I Would Rather Be a Cyborg than a Goddess: Intersectionality, assemblage, and affective politics*. E.U.A.: Project Muse
- Portanova, S. (2013). *Moving Without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. Londres: The MIT Press.
- Salesii, Márcio (s.d.). Blog: Caosmofagia Wordpress. consultado no dia 9 de Novembro de 2020.
- Sandahl, C. (2005). *Bodies in Commotion: Disability and Performance Corporealities*. E.U.A.: University of Michigan Press.
- Shildrik, M. (1999) *Feminist Theory and the Body: a reader*. N.Y.: Routledge.
- Shildrik, M. (2001) *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Sage publications Ltd.
- Shildrik, M. (2005) *Ethics of the Body: Postconventional Challenges (Basic Bioethics)*. Cambridge: MIT press.
- Shildrik, M. (2009) *Dangerous Discourses of Disabling Subjectivity and Sexuality*. N.Y.: Palgrave Macmillan.
- Shildrik, M. (2015) *Leaky Bodies and Boundaries*. Londres: Routledge.
- Silva, P. C. (1999) *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Spry, T. (2001). Article: *Performing Autoethnography: an Embodied Methodological Praxis*. E.U.A.: St. Cloud State University.
- Spry, T. (2009). *Bodies of/as Evidence in Autoethnography*. SAGE journals.

- Steinman, L. (1986). *The Knowing Body*, E.U.A.: North Atlantic Books.
- Stewart, R. (2014) Article: *The “Really Disabled”: Disability Hierarchy in John Hockenberry’s ‘Moving Violations’*. E.U.A.: University of California, Berkeley.
- Strickling, C. (2003). Dissertação: *Autobiographical. Performance. Disability*. E.U.A.: The University of Texas at Austin.
- Tércio, D. (2019). *Práticas Performativas em Torno D’Animal*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa.
- Tremain, S. (2005). *Foucault and the Government of Disability*. Shelley Treiman Editor.
- Thomson, R. (2006). *Ways of Staring, Article in the Journal of Visual Culture*. SAGE journalsrbor: university of Michigan Press.
- Thomson, R. (2016). Article: *Becoming Disabled*. N.Y.: The new york times.
- Umatham, S. (2015). *Disabled theater: Diaphanes*. Londres: SAGE Publications

#### **Peças:**

- Bel, J. (2016). *Gala*. Lisboa. Teatro Maria Matos no contexto do Festival Noites Maria & Luis
- Barata, A. R., e Nunes, P.S. (2009,2017). *O Aqui*. Lisboa: São Luiz Teatro Municipal
- Niepce, D. R. (2015). *Forgotten Fog*. Companhia Armazém 13. Lisboa: Armazém 13
- Niepce, D.R. (2016). *Morfme*. Plural Companhia de Dança. Lisboa: Museu do Oriente
- Niepce, D.R. (2017). *Isto Não é o meu Corpo*. Plural Companhia de Dança. Lisboa: Auditório Camões
- Niepce, D.R. (2019). *Raw a Nude*. Santa Maria da Feira: Cineteatro António Lamoso
- Niepce, D.R. (2020). *12 979 Dias*. Lisboa: Biblioteca de Marvila
- Niepce, D.R. (2020). *Dueto*. Lisboa: Mercado Forno do Tijolo, Evento Dançar é a minha Revolução 2
- Niepce, D.R. (2020). *Duetos*. Lisboa: Biblioteca de Marvila

## ÍNDICE DE ANEXOS

|  |         |
|--|---------|
| Anexo 1 – <i>Forgotten fog</i> (2015)          | Pág. 50 |
| Anexo 2 – <i>Morfme</i> (2016)                 | Pág. 51 |
| Anexo 3 – <i>Isto Não é o meu Corpo</i> (2017) | Pág. 52 |
| Anexo 4 – <i>Raw a Nude</i> (2019)             | Pág. 54 |
| Anexo 5 – <i>12 979 Dias</i> (2020)            | Pág. 55 |
| Anexo 6 – <i>Dueto</i> (2020)                  | Pág. 57 |
| Anexo 7 – <i>Duetos</i> (2020)                 | Pág. 59 |



## **ANEXO 1 – *Forgotten fog* (2015)**

### **Sinopse**

*Forgotten fog* é uma peça de circo contemporâneo inspirada na obra *Play* de Samuel Beckett, desenvolvido em 2015 pela companhia Armazém 13, com apresentação em Lisboa, Santa Maria da Feira e Oliveira de Azeméis.

Ela perdeu o coração.

És a única árvore no mundo, enterraste em raízes profundas. As camadas debaixo de terra habitam o esquecimento. Os corpos perdidos, encontram-se no caos obtuso. O frio é cada vez maior. Deixas de sentir as minhocas, os corpos anestesiados, falam de outros tempos, de uma outra vida.

**Link vídeo:** <https://vimeo.com/aniepce>



*Imagem 1 – Forgotten Fog* (2015). Armazém 13 ,Lisboa. Fotografia de Paulo Alegria.

## ANEXO 2 – *Morfme* (2016)

### Sinopse

*Morfme* é uma peça de dança contemporânea criada por Diana Niepce e Vitor Bobetic para a Plural companhia de dança, com base em Lisboa, em colaboração com a Escola Superior de Dança, desenvolvida em 2016, com estreia no Museu Oriente e no Cineteatro Caracas em Oliveira de Azeméis.

Tu és tu. O hibridismo do corpo transforma-se na estrutura metamorfa. Híbridos, estranhos, deficientes, desconhecem o movimento natural do corpo. Lutam contra a normalidade que nada tem de normal. A metamorfose acontece de dentro e destrói o paradigma da contemporaneidade. A intelectualidade do corpo destrói a memória deste. São restos de pó. Cheira a mofo. Nada mais é diferente, apenas a constante mutação.

**Link Vídeo:** <https://vimeo.com/216887097>



Imagem 2 – Cartaz *Morfme* (2016). Lisboa. Fotografia de Pedro Tiago.

### **ANEXO 3 – *Isto Não é o meu Corpo* (2017)**

#### **Sinopse**

*Isto não é o meu corpo* é uma peça de dança contemporânea criada por Diana Niepce, com a colaboração de Mélanie Ferreira para a Plural companhia de dança, com base em Lisboa, em colaboração com a Escola Superior de Dança, desenvolvida em 2017/18, com estreia no Auditório do Liceu Camões em Lisboa.

Somos uma frequência. Somos corpo. Somos paisagem sensorial. Somos sagrado. Somos energia. Somos movimento. Somos criaturas. Somos mutantes. Somos olhos que se encontram por entre bocas abertas. Somos risos, línguas e deformação. Somos caricaturas. Vendem-se caricaturas, numa passadeira giratória. Há uma vulnerabilidade virtuosa que rompe dos padrões normativos do corpo. Um paradigma que discute falências. Há uma sabotagem entre a ficção e o real que percorre uma paisagem submersível da prática do ritual.

**Link Vídeo:** <https://vimeo.com/262723816>



*Imagem 3- Isto não é o meu Corpo* (2017). Auditório Liceu Camões. Lisboa.  
Fotografia de Luís Conde.

#### ANEXO 4 – *Raw a nude* (2019)

##### Sinopse

*Raw a Nude* é uma criação de dança contemporânea, um espaço de experimentação, física e simbólica, que se constrói entre o sonho/paraíso e um estado de limbo/inferno, um discurso perigoso entre a identidade, apresentação, subjectividade e sexualidade, com simbologias à ideia de perfeição e monstruosidade. Recria a ideia de corpo como objecto democrático, um manifesto de indiferença à diferença, numa simbiose de corpos idênticos que se manifestam alheios ao género.

A vida é tua.

Esta perfeita monstruosidade que nos prende a um filtro social ficcional.

Não te feches numa submissão escura.

Olha.

Escuta.

Enfrenta a morte.

A indiferença pela diferença.

Somos todos demónios.

E a luz paradisíaca de uma antítese deste corpo democrático,

Estranhamente estranho.



Imagem 4 – *Raw a Nude* (2019). Armazém 13, Lisboa. Fotografia de Pedro Tiago.

## **ANEXO 5 – 12 979 Dias (2020)**

### **Sinopse**

12979 Dias é o somatório dos dias que os performers estiveram internados, corolário da sua condição física ou psíquica. Esta estranheza da institucionalização, o espetáculo bizarro que esconde a ineficiência das políticas identitárias em torno da deficiência. Nós, os outros, normatividade e sociedade. Como perpetuar uma mudança em nós e nos outros.

Em 12979 Dias, é um espetáculo de dança em que a exposição do corpo não normalizado como paralelo de muitos preconceitos que estão dentro de cada um de nós, cria uma linguagem crua e bela ao mesmo tempo.

### **Folha de Sala**

Faço um push-up, deito-me no chão e abro o corpo em forma de estrela. Dilato o diafragma e quando expiro contraio o abdominal. Como se ardesse na água. A Sandra tenta apoiar as pernas no chão. Pernas essas que não a entendem. A Sara balança os braços que acompanham os giros do corpo, e este dá voltinhas no espaço, com os olhos semicerrados sem ver a chuva lá fora.

A Joana aqui fica maldisposta e corre para a casa de banho nauseada, agora a Joana aprende a cair

O Paulo tem medo de tocar nas meninas quando dança, mas quando improvisamos não há problema.

A Carla relaxa o corpo no meu, e cada vez que eu mexo o braço junto do dela, ela olha para a mão, respira enquanto eu encosto a cabeça ao braço dela e logo depois a cabeça dela encontra a minha.

O André faz caretas, mete a língua de fora, estica o braço com a mão aberta enquanto se equilibra num só pé, com a outra perna torcida num arabesque.

A Karen faz cavalinhos na sua cadeira de rodas. Mas não sabe ser doce com as suas pernas, pois as suas pernas não entendem as suas rezas.

A Marta podia ser bailarina só pela sua intuição.

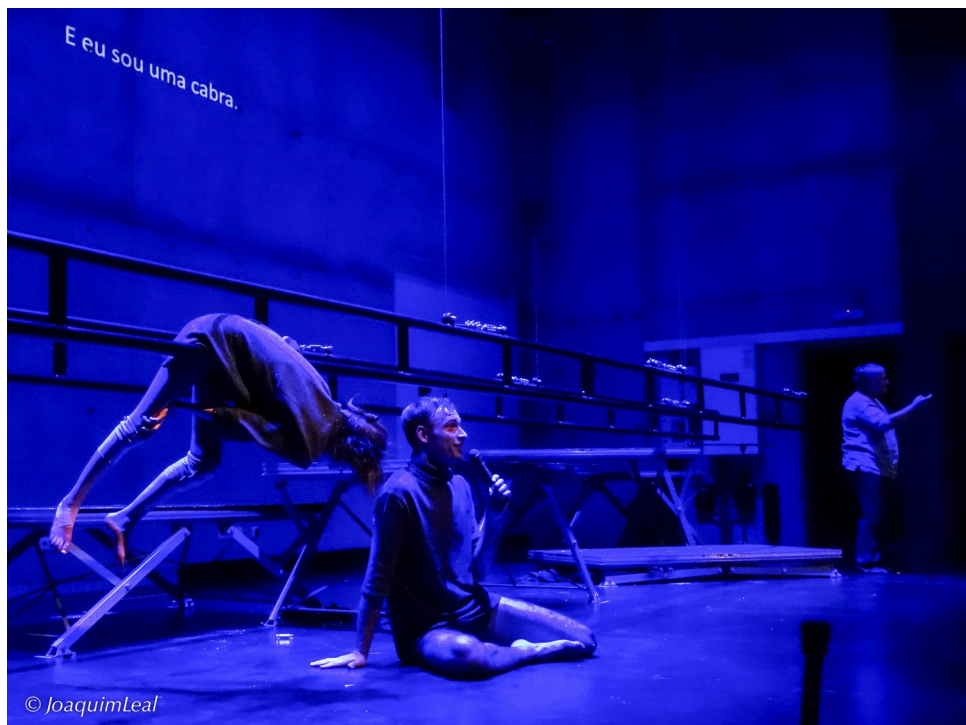
A Vânia é muito tímida, mas vê tudo.

O Joaquim é a nossa sombra que dança no silêncio.



O Bruno dança comigo sem olhar para mim.

O Bartosz é muito grande, com olhos azuis e cabelo loiro. Quando está em cena chama por mim e depois ficamos os dois, lado a lado, a olhar para os outros. Nós, os outros.



*Imagem 5- 12 979 Dias (2020). Biblioteca de Marvila, Lisboa. Fotografia de Joaquim Leal.*



*Imagem 6 - 12 979 Dias (2020). Biblioteca de Marvila, Lisboa. Fotografia de Joaquim Leal.*

## ANEXO 6 – *Dueto* (2020)

### Sinopse

Existimos com o outro, num conflito que aproxima amor e morte. Está presente uma luta que implica esta relação, e só assim podemos viver uma verdade na intimidade. A possibilidade de viver essa verdade no nosso horizonte nunca pode ser feita sem estarmos dispostos a passar pela crueza da mutação que desfigura a própria noção de corpo utópico. Esta metamorfose só acontece em conjunto e contra o corpo do outro, e nela reside a violência oculta de uma subversão de papéis.

Aqui, o corpo expõe-se na crueza de existir a partir do nada, e assim surgir o tudo. Perde-se na incompreensão transparente da sua fragilidade e subverte este significado na provocação pervertida da diferença. A dança que emerge da deformação íntima do estado do corpo observado. Nunca seremos mais do que o que somos nus.

**Link Vídeo:** <https://youtu.be/EoZVgwM-150>

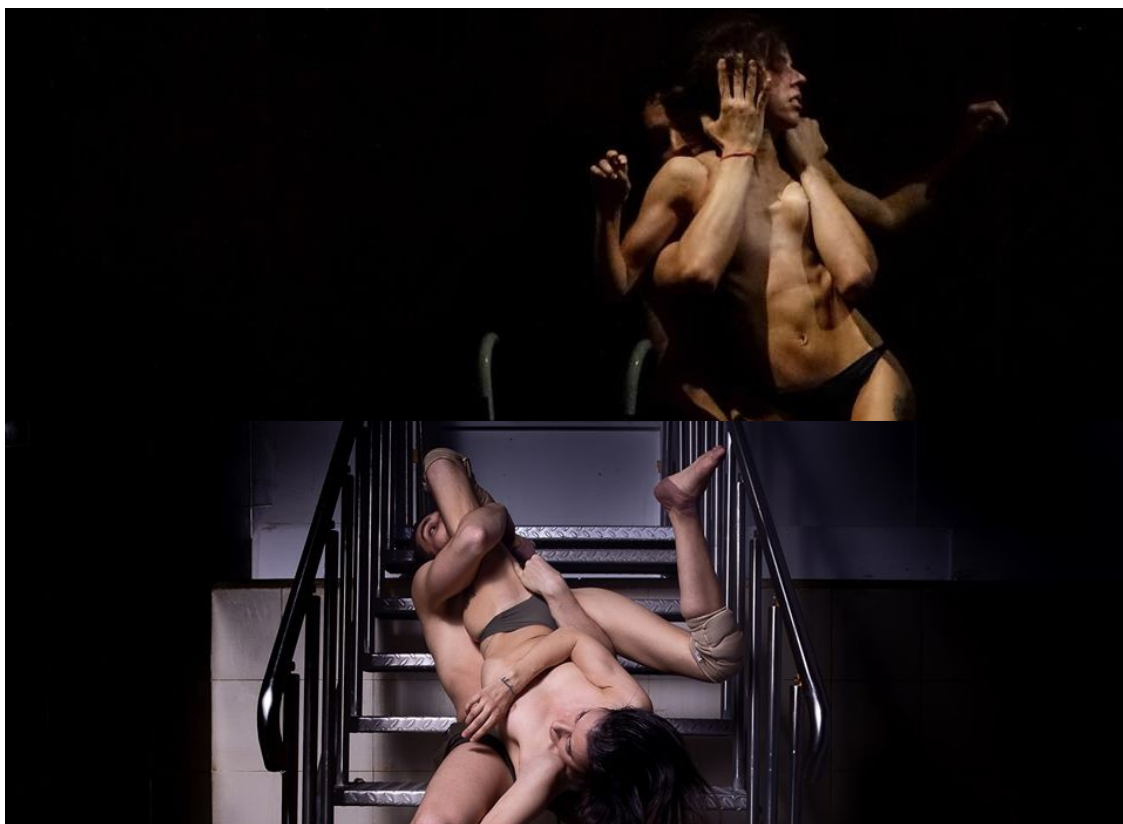


Imagem 5 – *Dueto* (2020). Lisboa. Fotografia de Joaquim Leal.

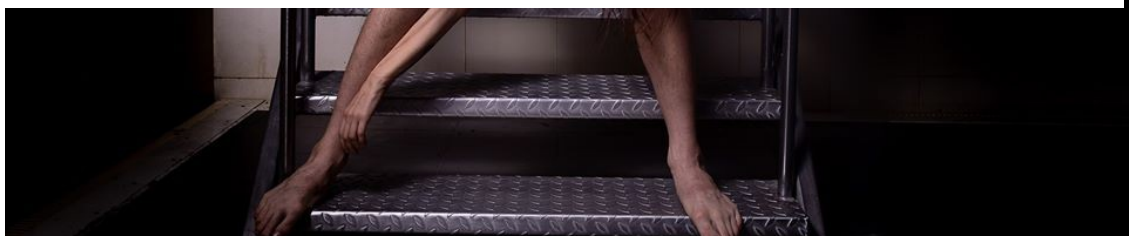


Imagem 9 – *Dueto* (2020). Lisboa. Fotografia de Alípio Padilha

## **ANEXO 7 – *Duetos* (2020)**

### **Sinopse**

À nossa volta o mundo cria mecanismos de recusa de certos corpos. Como se não pudéssemos existir juntos e o corpo só pudesse viver nessa forma de delírio utópico que o mundo lhe inflige. Assim, vivemos um processo de extermínio silencioso em que somos constantemente marginalizados por não correspondermos a uma norma, ela sim, verdadeiramente doente. É sobre a nossa identidade que esse extermínio age, reduzindo-nos a um estado de insignificância, empurrando-nos para as margens onde a toxicidade nos deixa num campo de batalha, que nos obriga a escolher entre desvanecer pela submissão ou existir na revolução.

### **Folha de Sala**

Uma peça de dança em que a exposição do corpo não normativo como paralelo de muitos preconceitos que estão dentro de cada um de nós, cria uma linguagem crua e bela ao mesmo tempo. A estranheza da fragilidade e força dos corpos. Nós, os outros, norma e sociedade. Como perpetuar uma mudança em nós e nos outros.

A peça de dança *Duetos* resulta do projecto de Formação de Introdução às Artes Performativas para Artistas com Deficiência de direcção artística de Diana Niepce. A formação contou com a presença dos formadores Diana Niepce, Mariana Tengner Barros, Tiago Vieira e um laboratório com Bernardo Chantillon, com um total de 77 horas presenciais e on-line.

Esta formação é uma consequência do processo de construção do meu próprio corpo. Um manifesto que recusa a hierarquização da deficiência e a visão neo-liberal do corpo que dança. Acredito no corpo como sujeito político, e queria encontrar um lugar de experimentação que reformule o próprio sistema como agente de provocação. Quero dar voz a artistas que se movem na urgência de criar objectos emergentes, inconformados a questionar o sistema, no risco do abismo, com mais perguntas do que respostas. Estou à procura do fim da norma e o que dela nasce.





*Imagem 10 – Duetos (2020). Biblioteca de Marvila, Lisboa. Fotografia de Alípio Padilha*



*Imagem 11 – Duetos (2020). Biblioteca de Marvila, Lisboa. Fotografia de Alípio Padilha*